

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**

**DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y  
PUBLICIDAD II**



**TESIS DOCTORAL**

**Tiempo y narración en *El Ángel Exterminador***

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Jairo Lopes da Silva**

DIRECTOR

**Francisco García García**

**Madrid, 2016**

# UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN  
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD II



## TESIS DOCTORAL **Tiempo y narración en *El Ángel Exterminador***

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR  
Jairo Lopes da Silva

Director  
Francisco García García

**Madrid, 2015**



# Tiempo y narración en *El Ángel Exterminador*

*“Perro que anda, hueso encuentra”*

*(Sabiduría popular contra el inmovilismo humano)*



Agradezco profundamente a estos ángeles que me acompañaron en esta tesis:

Francisco García García, que una mañana de invierno se cruzó en mi camino  
y lo iluminó en dirección a esta tesis.

Antonio Castro por revelarme, hace años, el valor de la obra de Luis Buñuel.

Luis García Gutiérrez y Marga Gómez que pusieron la tesis en lenguaje cristiano  
y a Teresa Sastre que la transformó en código.

Ângela, Ana y Raúl, por su presencia en la cercanía, dándome ánimos y cariño.  
Fidel Martín y Rosa Gago por su presencia en la distancia, dándome su amistad y  
todo el apoyo necesario.

Sonia Días, mi ángel acompañante que permaneció a mi lado durante  
todo el recorrido.

Y a Etelvina Ordália, Jair Lopes y Maria Mazzarello que, aunque ya no puedo  
verlos, siento su protección y cariño.

Además, me gustaría dejar constancia de mi gran admiración por el ángel  
Luis Buñuel y su obra, que a su manera sarcástica y revolucionaria  
se autoproclamaría ángel caído.



# Índice de contenido

RESUMEN .....	Pág. 1
ABSTRACT .....	Pág. 7
1. INTRODUCCIÓN .....	Pág. 13
1.1. Objeto y contexto .....	Pág. 15
1.2. Propósito .....	Pág. 18
1.3. Motivación de esta investigación .....	Pág. 19
1.4. Finalidad .....	Pág. 19
1.5. Sentido y oportunidad .....	Pág. 20
1.6. Recursos documentales .....	Pág. 21
1.6.1. La película .....	Pág. 23
1.6.2. Documentos .....	Pág. 26
1.7. Estructura del estudio .....	Pág. 31
2. TEORÍAS PREVIAS Y ESTADO DE LA CUESTIÓN .....	Pág. 33
2.1. El universo Buñuel .....	Pág. 35
2.1.1. La obra de Buñuel .....	Pág. 35
2.1.2. Estudios hechos sobre Buñuel y su obra .....	Pág. 48
2.1.3. <i>El Ángel Exterminador</i> .....	Pág. 54
2.2. La narrativa audiovisual .....	Pág. 64



2.3. La creación y construcción de la historia .....	Pág. 74
2.3.1. El narrador .....	Pág. 78
2.3.2. El punto de vista .....	Pág. 83
2.3.3. El narratario .....	Pág. 87
2.3.4. El personaje .....	Pág. 89
2.3.5. Las estructuras narrativas .....	Pág. 101
2.3.6. El espacio .....	Pág. 115
2.3.7. El tiempo .....	Pág. 125
2.4. La creación del discurso .....	Pág. 153
2.4.1. La puesta en escena .....	Pág. 156
2.4.2. La puesta en cuadro .....	Pág. 166
2.4.3. La puesta en serie .....	Pág. 168
2.4.4. Los códigos de la imagen .....	Pág. 176
2.4.4.1. El encuadre .....	Pág. 176
2.4.4.2. Los planos .....	Pág. 180
2.4.4.3. Ángulo y punto de vista .....	Pág. 187
2.4.4.4. Los movimientos .....	Pág. 194
2.4.4.5. La regla del eje .....	Pág. 207
2.4.4.6. Distancia focal y profundidad de campo .....	Pág. 208
2.4.5. Los códigos del sonido .....	Pág. 212
2.4.6. La materialización del discurso .....	Pág. 221
2.4.6.1. La preproducción .....	Pág. 221
2.4.6.2. La producción .....	Pág. 226
2.4.6.3. La posproducción: la fusión de la imagen con el sonido ....	Pág. 229
2.4.7. La poética y las referencias creativas del discurso .....	Pág. 243
2.4.7.1. Signos, símbolos y significación .....	Pág. 243
2.4.7.1.1. Unidades básicas para crear significados .....	Pág. 246
2.4.7.1.2. Maneras de significar .....	Pág. 249
2.4.7.1.3. Los códigos audiovisuales .....	Pág. 257
2.4.7.1.4. El sentido .....	Pág. 259

2.4.7.2. Teatro y cine .....	Pág. 260
2.4.7.2.1. El teatro del absurdo .....	Pág. 266
2.4.7.2.2. El teatro del esperpento .....	Pág. 270
2.4.7.3. Mitología nórdica: las Valquirias .....	Pág. 272
2.4.7.4. El surrealismo .....	Pág. 274
2.4.7.5. El inconsciente .....	Pág. 281
2.4.7.6. La relación espacio y tiempo .....	Pág. 292
<b>3. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN .....</b>	<b>Pág. 303</b>
3.1. Objeto formal .....	Pág. 305
3.2. Preguntas de investigación .....	Pág. 306
3.3. Objetivos de la investigación .....	Pág. 306
3.4. Hipótesis .....	Pág. 307
3.5. Metodología .....	Pág. 308
<b>4. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN .....</b>	<b>Pág. 313</b>
4.1. Suspensión y liberación del sentido en <i>El Ángel Exterminador</i> .....	Pág. 315
4.2. La escenificación simbólica de las estructuras freudianas en <i>El Ángel Exterminador</i> .....	Pág. 339
4.3. La presencia del teatro y sus estilos en <i>El Ángel Exterminador</i> .....	Pág. 350
4.4. El tiempo en <i>El Ángel Exterminador</i> .....	Pág. 370
4.4.1. El orden .....	Pág. 371
4.4.2. La duración .....	Pág. 372
4.4.3. La frecuencia .....	Pág. 388
4.5. Análisis relacional integrado .....	Pág. 403
<b>5. CONCLUSIONES .....</b>	<b>Pág. 407</b>
5.1. Contraste de hipótesis .....	Pág. 409
5.2. Conclusiones generales .....	Pág. 410

<b>6. DISCUSIÓN</b>	Pág. 413
6.1. Análisis crítico	Pág. 415
6.2. Aportaciones	Pág. 416
6.3. Líneas de investigación	Pág. 417
6.4. Aplicaciones	Pág. 418
<b>7. FUENTES Y REFERENCIAS</b>	Pág. 419
7.1. Fuentes citadas y consultadas	Pág. 421
7.2. Documentos audiovisuales	Pág. 432
<b>8. ANEXOS</b>	Pág. 435
8.1. Análisis de secuencias	Pág. 437
8.2 Análisis de la suspensión y liberación del sentido	Pág. 455

## Índice de figuras

Fig.1.	Autores del texto narrativo cinematográfico. Reelaboración propia de la teoría estructuralista.	Pág. 71
Fig. 2.	Historia y Discurso. Reelaboración propia de la teoría de Historia y Discurso de Chatman (2013).	Pág. 72
Fig. 3.	Tipo y número de narradores. Reelaboración propia de la clasificación de Diez Puertas (2006).	Pág. 81
Fig. 4.	Narrador y momento. Fuente: Reelaboración propia de la clasificación de Diez Puertas (2006).	Pág. 82
Fig. 5.	Narrador y tono. Fuente: Reelaboración propia de la clasificación de Diez Puertas (2006).	Pág. 82
Fig. 6.	Narrador y forma. Fuente: Reelaboración propia de la clasificación de Diez Puertas (2006).	Pág. 83
Fig. 7.	Focalización interna o subjetiva. : Reelaboración propia de la clasificación de Diez Puertas (2006).	Pág. 85
Fig. 8.	Ocularización. Fuente: Reelaboración propia de la clasificación de Gaudreault y Jost, (2010).	Pág. 86
Fig. 9.	El personaje como actante en Robin Hood, príncipe de los ladrones. Fuente: elaboración propia.	Pág. 96
Fig. 10.	Arquetipos narrativos. Fuente: Reelaboración propia de los arquetipos propuestos por Vogler (2002).	Pág. 96
Fig. 11.	Papeles narrativos. Fuente: Reelaboración propia de los arquetipos propuestos por Souriau.	Pág. 97

Fig. 12.	Contenido del argumento. Fuente: Reelaboración propia de los preceptos de Doc Comparato (1983).	Pág. 104
Fig. 13.	Estructura dramática de Syd Field. Fuente: Reelaboración propia.	Pág. 105
Fig. 14.	El paradigma de Syd Field . Fuente: Reelaboración propia del modelo de estructura narrativa de Syd Field (1995).	Pág. 106
Fig. 15.	Diagrama de la estructura narrativa en forma de diamante. Fuente: Reproducción del modelo “el viaje del héroe” de Vogler (2002).	Pág. 106
Fig. 16.	Estructura narrativa de Aristóteles. Fuente: Reelaboración propia.	Pág. 107
Fig. 17.	Triángulo narrativo de McKee. Fuente: Reelaboración propia de la estructura narrativa de McKee (2013).	Pág. 108
Fig. 18.	Construcción del espacio diegético en <i>Los gritos del silencio</i> . Elaboración propia con fotogramas de la película. Director: Roland Joffé. Productor: David Puttnam.	Pág. 116
Fig. 19.	El espacio extradiegético de Burch. Fuente: Elaboración propia con fotograma de <i>El cielo protector</i> . Director: Bernardo Bertolucci. Productor: Jeremy Thomas.	Pág. 119
Fig. 20.	El séptimo seguimiento del fuera-de-campo. Fuente: Elaboración propia con fotogramas de la película <i>Delicatessen</i> . Directores: Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro. Productor: Claudie Ossard.	Pág. 119
Fig. 21.	Clasificación del tiempo en el cine. Fuente: Reelaboración propia de la clasificación del tiempo según Diez Puertas (2006).	Pág. 126
Fig. 22.	La figuración no vectorial. Fuente: Elaboración propia de la figuración no vectorial con fotogramas de <i>Las nieves del Kilimanjaro</i> . Director: Henry King. Productor: Darryl F. Zanuck.	Pág. 137
Fig. 23.	El uso creativo del <i>flashforward</i> . Fuente: Elaboración propia del uso creativo del <i>flashforward</i> con fotogramas de <i>Huida del planeta de los simios</i> . Director: Don Taylor. Productora: 20th Century Fox.	Pág. 141
Fig. 24.	Los elementos del Tiempo-Devenir. Fuente: Reelaboración propia del tiempo como devenir de Casetti y di Chio (1998).	Pág. 152
Fig. 25.	Principio del guión técnico. Fuente: Elaboración propia.	Pág. 154
Fig. 26.	La regla del eje. Fuente: Sherman, 1992.	Pág. 207

Fig. 27.	Esquematación del sonido cinematográfico. Fuente: Reelaboración propia de la esquematización del sonido de Bordwell y Thompson, en Casetti y di Chio, 1998.	Pág. 217
Fig. 28.	Códigos audiovisuales. Fuente: Reelaboración propia de la clasificación de Casetti y di Chio (1998).	Pág. 259
Fig. 29.	Fichas para el análisis de las secuencias. Fuente: Elaboración propia.	Pág. 309
Fig. 30.	Detalle de la ficha de análisis. Fuente: Elaboración propia.	Pág. 310
Fig. 31.	Codificación del sonido en el análisis. Fuente: Elaboración propia.	Pág. 310
Fig. 32.	Ficha para el análisis de la suspensión y liberación del sentido en <i>El Ángel Exterminador</i> . Fuente: Elaboración propia.	Pág. 311
Fig. 33.	Diálogos repetidos. Fuente: Elaboración propia.	Pág. 346
Fig. 34.	El escenario de <i>El Ángel Exterminador</i> . Fuente: Elaboración propia.	Pág. 357
Fig. 35.	Posición y movimiento de los actores en el escenario de <i>El Ángel Exterminador</i> . Fuente: Elaboración propia.	Pág. 359
Fig. 36.	Posición y movimiento de actores en <i>Viridiana</i> . Fuente: Elaboración propia.	Pág. 360
Fig. 37.	La ocupación de los tres términos en <i>El Ángel Exterminador</i> . Fuente: Elaboración propia.	Pág. 365
Fig. 38.	Duración de los planos en <i>El Ángel Exterminador</i> . Fuente: Elaboración propia.	Pág. 373
Fig. 39.	Planos con duración superior a 60 segundos. Fuente: Elaboración propia.	Pág. 373
Fig. 40.	Planos que componen la escena presentada en la Imagen 120. Fuente: Elaboración propia.	Pág. 375
Fig. 41.	Icono para identificar las elipsis entre secuencias de <i>El Ángel Exterminador</i> . Fuente: Elaboración propia.	Pág. 376
Fig. 42.	Clasificación de Genette sobre la frecuencia en una película. Fuente: Reelaboración propia de la clasificación de Genette (1989).	Pág. 388
Fig. 43.	Valoración empírica de las repeticiones en <i>El Ángel Exterminador</i> . Fuente: Elaboración propia.	Pág. 394
Fig. 44.	Planta baja de los espacios en <i>El Ángel Exterminador</i> . Fuente: Elaboración propia.	Pág. 396

## Índice de imágenes

Img. 1.	Cartel de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatríste0	Pág. 23
Img. 2.	Cartel de <i>Un perro Andaluz</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Luis Buñuel.	Pág. 37
Img. 3.	Cartel de <i>La edad de oro</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Vizconde de Noailles.	Pág. 37
Img. 4.	Cartel de <i>Las Hurdes</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Ramón Acín.	Pág. 38
Img. 5.	Cartel de <i>Gran Casino</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Oscar Dancigers.	Pág. 38
Img. 6.	Cartel de <i>El gran calavera</i> . Director: Luis Buñuel. Productores: Fernando Soler y Oscar Dancigers.	Pág. 38
Img. 7.	Cartel de <i>Los olvidados</i> . Director: Luis Buñuel. Productores: Oscar Dancigers y Jaime Menasce.	Pág. 39
Img. 8.	Cartel de <i>Susana</i> . Director: Luis Buñuel. Productores: Sergio Kogan y Manuel Reachi.	Pág. 39
Img. 9.	Cartel de <i>La hija del engaño</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Oscar Dancigers.	Pág. 39
Img. 10.	Cartel de <i>Una mujer sin amor</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Sergio Kogan.	Pág. 40
Img. 11.	Cartel de <i>Subida al cielo</i> . Director: Luis Buñuel. Productores: Manuel Altolaguirre y María Luisa Gómez Mena.	Pág. 40
Img. 12.	Cartel de <i>El bruto</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Sergio Kogan.	Pág. 40
Img. 13.	Cartel de <i>Robinson Crusoe</i> . Director: Luis Buñuel. Productores: Oscar Dancigers y Henry F. Ehrlich.	Pág. 41
Img. 14.	Cartel de <i>Él</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Oscar Dancigers.	Pág. 41
Img. 15.	Cartel de <i>Abismos de pasión</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Oscar Dancigers.	Pág. 41
Img. 16.	Cartel de <i>La ilusión viaja en tranvía</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Armando Orive Alba.	Pág. 42
Img. 17.	Cartel de <i>El Río y la muerte</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Armando Orive Alba.	Pág. 42
Img. 18.	Cartel de <i>Ensayo de un crimen</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Alfonso Patiño Gómez.	Pág. 42

Img. 19.	Cartel de <i>Así es la aurora</i> . Director: Luis Buñuel. Productores: Claude Jaeger y André Cultet.	Pág. 43
Img. 20.	Cartel de <i>La muerte en el jardín</i> . Director: Luis Buñuel. Productores: Oscar Dancigers y Jacques Mage.	Pág. 43
Img. 21.	Cartel de <i>Nazarín</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Manuel Barbachano Ponce.	Pág. 43
Img. 22.	Cartel de <i>Los ambiciosos</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gregorio Wallerstein y Raymond Borderie.	Pág. 44
Img. 23.	Cartel de <i>La joven</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: George P. Werker.	Pág. 44
Img. 24.	Cartel de <i>Viridiana</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatríste.	Pág. 44
Img. 25.	Cartel de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatríste.	Pág. 45
Img. 26.	Cartel de <i>Diario de una camarero</i> . Director: Luis Buñuel. Productores: Serge Silberman y Michel Safra.	Pág. 45
Img. 27.	Cartel de <i>Simón del desierto</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatríste.	Pág. 45
Img. 28.	Cartel de <i>Bella de día</i> . Director: Luis Buñuel. Productores: Robert Hakim y Raymond Hakim.	Pág. 46
Img. 29.	Cartel de <i>La vía Láctea</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Serge Silberman.	Pág. 46
Img. 30.	Cartel de <i>Tristana</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Robert Dorfmann.	Pág. 46
Img. 31.	Cartel de <i>El discreto encanto de la burguesía</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Serge Silberman.	Pág. 47
Img. 32.	Cartel de <i>El fantasma de la libertad</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Serge Silberman.	Pág. 47
Img. 33.	Cartel de <i>Ese oscuro objeto del deseo</i> . Director: Luis Buñuel. Productores: Serge Silberman y Alfredo Matas.	Pág. 47
Img. 34.	Perspectiva lineal. Fuente: Fotograma de la película <i>Instinto básico</i> . Director: Paul Verhoeven. Productores: Mario Kassas y Alan Marshall.	Pág. 122
Img. 35.	Espacio fragmentado. Fuente: Fotograma de la película <i>Grand Prix</i> . Director: John Frankenheimer. Productor: Edward Lewis.	Pág. 123



Img. 36.	Fragmento del storyboard de <i>Los pájaros</i> . Director: Alfred Hitchcock. Productor: Alfred Hitchcock.	Pág. 155
Img. 37.	Las posibilidades del montaje, según Hitchcock (A). Fuente: Reelaboración propia con fotogramas del programa de televisión Telescope <i>A talk with Hitchcock</i> . Director: Fletcher Markle.	Pág. 169
Img. 38.	Las posibilidades del montaje, según Hitchcock (B). Fuente: Reelaboración propia con fotogramas del programa de televisión Telescope <i>A talk with Hitchcock</i> . Director: Fletcher Markle.	Pág. 169
Img. 39.	Raccord de sonido. Fuente: Reelaboración propia con fotogramas de <i>Ensayo de un crimen</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Alfonso Patiño Gómez.	Pág. 171
Img. 40.	Raccord de mirada. Fuente: Reelaboración propia con fotogramas de <i>Ensayo de un crimen</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Alfonso Patiño Gómez.	Pág. 171
Img. 41.	La composición como herramienta narrativa. Fuente: Elaboración propia.	Pág. 179
Img. 42.	‘Plano de tres’ con diferentes encuadres. Fuente: Fotogramas de <i>Con la muerte en los talones</i> (Director: Alfred Hitchcock. Productor: Herbert Coleman) y <i>Eva al desnudo</i> (Director: Joseph L. Mankiewicz. Productor: Darryl F. Zanuck).	Pág. 184
Img. 43.	Equilibrio interpretativo con un ‘plano de dos’. Fuente: Fotograma de <i>El graduado</i> . Director: Mike Nichols. Productores: Joseph E. Levine y Lawrence Turman.	Pág. 184
Img. 44.	‘Plano y Contraplano’. Fuente: Fotogramas de <i>Casablanca</i> . Fuente: Director: Michael Curtiz. Productor: Hal B. Wallis.	Pág. 185
Img. 45.	La fuerza narrativa del encuadre ‘por encima del hombro’. Fuente: Fotogramas de <i>El graduado</i> . Director: Mike Nichols. Productores: Joseph E. Levine y Lawrence Turman.	Pág. 185
Img. 46.	La fuerza del sonido. Fuente: Reelaboración propia con fotogramas de <i>Y la nave va</i> . Director: Federico Fellini. Productor: Franco Cristaldi.	Pág. 213
Img. 47.	La unificación del punto de vista. Fuente: Elaboración propia con fotogramas de <i>Lawrence de Arabia</i> . Director: David Lean. Productor: Sam Spiegel.	Pág. 234
Img. 48.	Montaje eisensteiniano. Fuente: Elaboración propia con fotogramas de <i>El acorazado Potemkin</i> . Director: Serguéi M. Eisenstein. Productor: Jacob Bliokh.	Pág. 236
Img. 49.	Esvástica hindú. Fuente: Wikimedia Commons. Copyright: Dominio Público.	Pág. 244

Img. 50.	Pieza promocional ficticia. Fuente: Elaboración propia.	Pág. 247
Img. 51.	Metáfora a través del montaje paralelo. Fuente: Fotogramas de <i>En legítima defensa</i> . Director: Henri Georges Clouzot. Productora: Majestic Films.	Pág. 256
Img. 52.	Metáfora a través de la posición de la cámara. Fuente: Fotogramas de <i>A. I. Inteligencia Artificial</i> . Director: Steven Spielberg. Productores: Kathleen Kennedy, Steven Spielberg y Bonnie Curtis.	Pág. 256
Img. 53.	Primeros minutos de <i>Los diez mandamientos</i> . Fuente: Fotogramas de la película. Director: Cecil B. DeMille. Productores: Cecil B. DeMille y Henry Wilcoxon.	Pág. 260
Img. 54.	Leticia, la Valquiria. <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatríste.	Pág. 272
Img. 55.	Un espacio y dos tiempos diferentes. Fuente: fotogramas de <i>El viejo que leía novelas de amor</i> . Director: Rolf de Heer. Productoras: Julie Ryan y Tania Nehme.	Pág. 296
Img. 56.	Dos espacios y dos tiempos diferentes. Fuente: Fotogramas de <i>La muerte de un viajante</i> . Director: László Benedek. Productor: Stanley Kramer.	Pág. 297
Img. 57.	Datos y minutaje sobreimpresos en la película. Fuente: Elaboración propia. <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatríste.	Pág. 310
Img. 58.	Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatríste.	Pág. 316
Img. 59.	Fotogramas de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatríste.	Pág. 317
Img. 60.	Fotogramas de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatríste.	Pág. 318
Img. 61.	Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatríste.	Pág. 318
Img. 62.	Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatríste.	Pág. 319
Img. 63.	Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatríste.	Pág. 320
Img. 64.	Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatríste.	Pág. 321

Img. 65.	Fotogramas de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatriste.	Pág. 322
Img. 66.	Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatriste.	Pág. 323
Img. 67.	Fotogramas de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatriste.	Pág. 325
Img. 68.	Fotogramas de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatriste.	Pág. 325
Img. 69.	Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatriste.	Pág. 326
Img. 70.	Fotogramas de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatriste.	Pág. 329
Img. 71.	Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatriste.	Pág. 330
Img. 72.	Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatriste.	Pág. 331
Img. 73.	Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatriste.	Pág. 332
Img. 74.	Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatriste.	Pág. 333
Img. 75.	Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatriste.	Pág. 335
Img. 76.	Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatriste.	Pág. 335
Img. 77.	Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatriste.	Pág. 336
Img. 78.	Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatriste.	Pág. 336
Img. 79.	Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatriste.	Pág. 337

Img. 80.	Fotogramas de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.	Pág. 339
Img. 81.	Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.	Pág. 340
Img. 82.	Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.	Pág. 341
Img. 83.	Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.	Pág. 341
Img. 84.	Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.	Pág. 342
Img. 85.	La escenificación simbólica de las estructuras freudianas en el espacio de <i>El Ángel Exterminador</i> . Fuente: Elaboración propia con fotogramas de la película. Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.	Pág. 343
Img. 86.	La creación de nuevos en <i>El Ángel Exterminador</i> . Fuente: Elaboración propia con fotogramas de la película. Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.	Pág. 344
Img. 87.	Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.	Pág. 344
Img. 88.	Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.	Pág. 345
Img. 89.	Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.	Pág. 347
Img. 90.	Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.	Pág. 348
Img. 91.	Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.	Pág. 349
Img. 92.	Fotogramade <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.	Pág. 350
Img. 93.	Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.	Pág. 351
Img. 94.	Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.	Pág. 351

Img. 95. Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.	Pág. 352
Img. 96. Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.	Pág. 352
Img. 97. Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.	Pág. 352
Img. 98. Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.	Pág. 353
Img. 99. Panorámica. Fuente: Elaboración propia con fotogramas de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.	Pág. 353
Img. 100. Combinación de movimientos. Fuente: Elaboración propia con fotogramas de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.	Pág. 354
Img. 101. Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.	Pág. 354
Img. 102. Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.	Pág. 354
Img. 103. Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.	Pág. 355
Img. 104. Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.	Pág. 355
Img. 105. Fotogramas de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.	Pág. 356
Img. 106. Fotogramas de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.	Pág. 356
Img. 107. Fotogramas de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.	Pág. 357
Img. 108. Fotogramas de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.	Pág. 358
Img. 109. Panorámica. Fuente: Elaboración propia con Fotogramas de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.	Pág. 359

Img. 110. Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatríste.	Pág. 359
Img. 111. Ocupación del espacio por los actores. Fuente: Elaboración propia con fotogramas de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatríste.	Pág. 361
Img. 112. Movimiento cruzado. Fuente: Elaboración propia con fotogramas de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatríste.	Pág. 361
Img. 113. Varias acciones en el mismo plano. Fuente: Elaboración propia con fotogramas de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatríste.	Pág. 362
Img. 114. Continuidad entre planos. Fuente: Elaboración propia con fotogramas de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatríste.	Pág. 363
Img. 115. Profundidad de campo en <i>El Ángel Exterminador</i> . Fuente: Elaboración propia con fotograma de la película. Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatríste.	Pág. 364
Img. 116. Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatríste.	Pág. 367
Img. 117. Referencia marina en <i>El Ángel Exterminador</i> . Fuente: Elaboración propia con fotograma de la película. Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatríste.	Pág. 368
Img. 118. Fotogramas de los créditos y del final de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatríste.	Pág. 371
Img. 119. Representación del tiempo circular en <i>Lolita</i> . Fuente: Elaboración propia con fotogramas de la película. Director: Stanley Kubrick. Productor: James B. Harris.	Pág. 372
Img. 120. La continuidad entre planos. Fuente: Elaboración propia con fotogramas de <i>El Ángel Exterminador</i> .	Pág. 375
Img. 121. Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatríste.	Pág. 377
Img. 122. Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatríste.	Pág. 378
Img. 123. Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatríste.	Pág. 180
Img. 124. Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatríste.	Pág. 381

Img. 125. Barrido como transición. Fuente: Elaboración propia con fotogramas de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.	Pág. 382
Img. 126. Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.0	Pág. 383
Img. 127. Capas de interpretación. Fuente Elaboración propia con fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.0	Pág. 385
Img. 128. Fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.	Pág. 386
Img. 129. Fotogramas de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.	Pág. 387
Img. 130. Fotogramas de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.	Pág. 389
Img. 131. Fotogramas de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.	Pág. 391
Img. 132. La presencia de una barrera invisible. Fuente: Elaboración propia con fotogramas de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.	Pág. 392
Img. 133. Representación de la barrera invisible. Fuente: Elaboración propia con fotograma de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.	Pág. 392
Img. 134. Movimiento de cámara con estrategia gráfica. Fuente: Elaboración propia con fotogramas de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.	Pág. 397
Img. 135. Representación del sonido diegético como elemento de continuidad. Fuente: Elaboración propia con fotogramas de <i>El Ángel Exterminador</i> . Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.	Pág. 399
Img. 136. La fusión de los espacio <i>in</i> y <i>off</i> en <i>El Ángel Exterminador</i> . Fuente: Elaboración propia con fotograma de la película. Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.	Pág. 400
Img. 137. La utilización de los tres términos espaciales en <i>El Ángel Exterminador</i> . Fuente: Elaboración propia con fotograma de la película. Director: Luis Buñuel. Productor: Gustavo Alatraste.	Pág. 401







# Tiempo y narración en *El Ángel Exterminador*

## Resumen

La presente investigación se centra en estudiar el resultado de uno de los trabajos más brillantes del director Luis Buñuel: la película *El Ángel Exterminador*. El objetivo es alejarse de la imagen de un Buñuel enigmático y concentrarse en el realizador hábil que, con poco presupuesto, fue capaz de convertir esta película en un referente para el cine moderno.

El aspecto central de este estudio es el engaño del tiempo conseguido a través de una narrativa muy peculiar orquestada por Buñuel, que hace que el espectador pierda la situación temporal de la historia, situándole en un constante presente claustrofóbico.

Su papel de doble narrador, como guionista y director, sumado a una libertad de movimientos que le dio el productor Gustavo Alatriste, permitió a Buñuel legarnos una película que es y seguirá siendo uno de los referentes de la narrativa cinematográfica.

Partiendo del principio de que la casualidad no acompaña las buenas obras, se acumularon una serie de preguntas en el período de incubación de este estudio que terminaron por determinar los objetivos generales de esta investigación:

- Comprender y determinar el grado de sentido de la película, que muchas veces está oculto bajo el manto surrealista que atribuyen al director y a su obra.
- Analizar la estructura de la película, sus personajes y sus símbolos.
- Determinar los recursos técnicos cinematográficos que Buñuel utiliza para enfatizar y crear la narrativa de *El Ángel Exterminador*.

- Indagar al respecto del tiempo en la película, bajo la vertiente del guión, de la puesta en escena, de la puesta en cuadro y de la puesta en serie.

Además de estos objetivos generales, se persiguió otros objetivos particulares relacionados con la técnica cinematográfica: delinear la función de los ángulos de cámara, identificar el valor de los planos largos y reconocer los recursos técnicos para la manipulación del tiempo.

A su vez, estos objetivos generaron finalmente cinco hipótesis para la investigación. La primera es que *El Ángel Exterminador* no es una película surrealista, a pesar de deshilar hechos aparentemente inexplicables y con aires de sinsentido. Esta hipótesis se completa, considerando la misión narrativa ficcional del cine de que los absurdos presentados en la película convergen en un relato lúcido de una historia coherente. Para una posible confirmación de esta hipótesis se procedió a un análisis donde se identificaron los hechos que tienen la suspensión de su sentido –aquellos que dieron margen a las más diversas interpretaciones desde el lanzamiento de la película en 1962– y averiguar si el director los liberó a lo largo de la película, dejándoles comprensible al espectador.

La segunda hipótesis es que a pesar de que esta película no sea surrealista, sí se puede identificar la influencia de Freud entre los surrealistas, movimiento al que perteneció el director: en la narrativa de *El Ángel Exterminador* se encuentra la escenificación simbólica de las estructuras freudianas del psicoanálisis. Para comprobar la consistencia de esta hipótesis, se ha procedido a un análisis donde se relaciona el espacio físico y los personajes como elementos simbólicos representativos del universo psicoanalítico creado por Freud.

La tercera hipótesis baraja la posibilidad de que en *El Ángel Exterminador* se encuentra una fuerte influencia de la puesta en escena y de estilos teatrales para lograr sus objetivos narrativos. Basado en la autobiografía del director y en la opinión unánime de sus estudiosos, Buñuel fue un hombre atento a todas las manifestaciones artísticas de su alrededor y esta hipótesis contempla también una fuerte influencia del teatro en su obra. Ahora bien, esta influencia no es como formato de cine-teatro, pero sí como

recursos expresivos para lograr su discurso: movimientos de los actores, ocupación del espacio, etc.

La cuarta hipótesis se centra en uno de los aspectos más sonados de *El Ángel Exterminador*: sus repeticiones. La hipótesis atribuye a este elemento una contribución importante a la desorientación del espectador con relación a la percepción del tiempo. Para poner a prueba esta hipótesis se procedió a la identificación de estas repeticiones y lo que representan. El mismo análisis minucioso se ha hecho para encontrar y identificar valores a los planos largos para la quinta hipótesis, que atribuye a los planos largos el poder de reforzar la percepción de un presente constante en *El Ángel Exterminador*.

Los resultados y las respuestas a estas hipótesis demandaron, como en toda investigación, varias fases que engloban este proyecto. La primera, claro está, fue un estudio de la narración con su binomio historia/discurso. Para esto se incidió en un orden de pensamiento próximo a la de la construcción de una obra cinematográfica, muchas veces realizada de forma empírica, pero atribuyendo razones teóricas recopiladas por los autores dedicados al estudio de la narrativa. El primer acercamiento fue a la creación y construcción del 'plano del contenido', con el que a través del guión literario, se establecen las ideologías, los conceptos y referentes que conforman la historia. Tampoco fue olvidada la forma con que esta sustancia se manifiesta: para esto el estudio contempló una exploración en la construcción de los personajes, del espacio, del tiempo y de las acciones.

A continuación, este estudio se dedicó a dar embasamiento teórico al 'plano de la expresión': la creación del discurso a través del sonido y de la imagen. Para esto se ha hecho un repaso a los códigos de la imagen, abarcando el encuadre, los planos, los ángulos, movimientos de cámara, etc. Del mismo modo se ha procedido con los códigos del sonido, que se revelaron de suma importancia para la narrativa de *El Ángel Exterminador*.

La contextualización teórica se extendió a la poética y a las referencias creativas del discurso utilizadas en la película: signos y significación; la relación del cine con el teatro y los subgéneros teatrales identificados como referencia (el teatro del absurdo y

el teatro del esperpento); la mitología nórdica; el surrealismo; el inconsciente; y la relación entre el espacio y el tiempo.

El punto de la partida metodológico de los análisis consistió en la descomposición de la película en unidades (planos, escenas y secuencias), buscando con esto la facilidad en referirse a acontecimientos concretos con el fin de entender el rompecabezas organizado por el director y encontrar la relación entre los fragmentos. El resultado de esta fragmentación han sido trece fichas, cada una referente a una secuencia, donde se visualiza como material de estudio cada plano de la película con su duración y las escenas a las que pertenecen. Además, se añadieron dos informaciones importantes a estas fichas: el sonido y la transición entre planos. Y para la inmediata identificación de planos, escenas y secuencias durante el visionado se preparó una versión de la película con estos datos sobreimpresos, acompañados de su minutaje.

Con estos elementos se aseguró el control mecánico de la película para su análisis. Sin embargo, para entender la complejidad de la narrativa de *El Ángel Exterminador* se desarrolló un planillo para entender la construcción de su discurso. Su estructura permitió identificar los planos que construyen los acontecimientos que tienen su sentido suspenso por su contenido enigmático, sinsentido o absurdo. Y a la vez identificar los planos que los esclarecen (que libera su sentido, su entendimiento). A la vez, este método ha permitido identificar los perfiles de los personajes, reflexionar sobre el tiempo y el espacio de la película. Y, para complementar la metodología, y encontrar la percepción del tiempo causada en *El Ángel Exterminador*, se exhibió la película a alumnos de Audiovisual en un formato de 'Cine Club', recogiendo al final sus opiniones y percepciones.

Tras el proceso analítico-interpretativo, las conclusiones que se llegan dan respuestas tanto a las hipótesis como a los objetivos marcados. Se confirma que *El Ángel Exterminador* no es surrealista y sí una película llena de recursos de todas las índoles que la hace un relato coherente, considerando que, al fin y al cabo, es una narrativa ficcional. Se constata la presencia de las estructuras freudianas representadas en la película como un recurso creativo, así como referencias de la mitología nórdica. Igual que se identifica la puesta en escena teatral, con rasgos del teatro del absurdo y del esperpento. Por otro

lado, se llegó a la conclusión de que las repeticiones encontradas en la película, vistas aisladamente, tienen una influencia débil en la percepción del tiempo. Las repeticiones es solo uno de los muchos elementos que, sumados, provocan alteraciones en el flujo temporal: espacio, continuidad, sonido y puesta en escena. Igual que las repeticiones, el análisis comprobó que los planos largos no son claves para la temporalidad en la película. Se detectó que la presencia de estos planos no son tan abundantes en *El Ángel Exterminador*. Lo que sí se encuentran son acciones largas compuestas de varios planos con una perfecta continuidad en sí. Esto lleva al espectador a no darse cuenta de los cortes entre planos, dándole la percepción de unidades largas.

Por último, se propone discusiones sobre el estudio y propuestas de nuevas líneas de investigación sobre la obra de Luis Buñuel, como el papel del sonido en sus películas, así como un posible uso de su parte de referencias mitológicas como material discursivo.

### **Palabras claves**

Luis Buñuel – *El Ángel Exterminador* – Narración – Tiempo – Psicoanálisis – Teatro – Mitología Nórdica



## Time and narrative in *The Exterminating Angel*

### Abstract

This research is focused on studying the result of Luis Buñuel's most brilliant works: *The Exterminating Angel* film. The objective is to get away from the enigmatic image of Buñuel and focus on the skilled film director who was able to turn this low-budget film into a reference work for the modern cinema.

The main aspect of this study is the time ruse achieved through a very peculiar narrative orchestrated by Buñuel that makes the spectator lose the time reference of the story placing him in a constant claustrophobic present.

His role of dual narrator, as scriptwriter and film director as well as the freedom of movement given by the producer Gustavo Alatriste enabled Buñuel to leave us as legacy a film which is and will go on being one of the references of the cinematographic narrative.

Considering good pieces of work, like this film, don't stem from perchance, a series of questions arose during the incubation period of this study, which eventually fixed the overall objectives of this investigation:

- To understand and determine the amount of sense that the film actually conveys, which in many cases is hidden under the cloak surreal, often attributed to the director's work.
- To analyze the structure of the film, its characters and symbols.
- To identify the cinematographic techniques that Buñuel uses to create and emphasize the narrative of *The Exterminating Angel*.



- To investigate the time element of the film, through script, staging, framing and editing.

In addition to these general objectives, other objectives were also pursued, this time in relation with the cinematographic technique: outlining the function of the camera angles, identify the actual value of long shots and the technical means involved in manipulating the time element.

Five hypothesis emerged from these objectives. The first one considers that *The Exterminating Angel* would not be surrealistic, despite unexpected events and non-sensical elements in the film. This hypothesis is backed, considering the fictional mission of the narrative, that the 'absurds' portrayed in the film converge towards a clear and coherent story. To confirm this hypothesis, an analysis was carried out to identify the events that seem ambiguous – those that lead to the several interpretations since the film was shown for the first time in 1962 – and check whether the director released their meanings throughout the film, letting the spectator understand them.

The second hypothesis is that, despite this film not being surrealistic, one can certainly see the Freudian influence inside the surrealism, the artistic movement which the film director belonged: in the narrative of *The Exterminating Angel* one can recognise the reproduction of symbols of Freudian psychoanalysis. To confirm this hypothesis, an analysis was carried out to identify how the physical space and the characters are represented as symbols of the Freudian psychoanalytic universe.

The third hypothesis considers the possibility to find in *The Exterminating Angel* a strong influence of theatrical staging and her choreographies, that play a big role in achieving the narrative's objectives. Based on the director's autobiography and on the unanimous opinion of his scholars, Buñuel was very observant of all forms of art surrounding him. Hence, this hypothesis takes into account of that theatre must have had a strong influence in his work. Understandably, this influence is not like theatre being projected on a screen, but in which theatre is used as a form of creative expression to achieve what he wants to say through the movement of the actors, the way they occupy space and so forth.

The fourth hypothesis is based on one of the most renowned elements of *The Exterminating Angel*: its repetitions. The hypothesis attributes to this element an important contribution to the disorientation of the spectator in relation to the perception of time. To test this hypothesis, these repetitions were identified and analysed to understand what they represent. The same meticulous analysis was done to find out what the value could be the long shots for the fifth hypothesis, which suggests that long shots can reinforce the film's perception of being constantly situated in the present time.

The results and the answers to these hypotheses required, as in any investigation, various phases of research. The first studying, naturally, was the narrative under the perspective of the story and its discourse. The reasoning is inspired by the way a film is conceived, often it has done empirically, but finding compilations of theoretical reasons advanced by authors who already studied the narrative. The first approach consisted in the creation of the content/plot, through which the ideologies and concepts are established to make up the story. The form in which the content is expressed was not forgotten either: this is the reason why this study explores how the characters, space, time and actions were all constructed.

Following the above, this study went on to give theoretical credence to the way the elements are expressed through sound and picture. To achieve this, the imagery codes have been checked, including framing, shots, angles, camera position and movement etc. Similarly, the same was applied to the sound codes which play an important part in *The Exterminating Angel*.

The theoretical context then extends to the poetry involved in the film and to creative references used, i.e. signs and their meanings, the link between cinema and theatre and its derivatives (absurd and "esperpento"; northern mythology; surrealism; the unconscious; and the relation between time and space.

To start this analysis methodologically, the film has been divided into units (shots, scenes and sequences), to facilitate the reference to events happening in the film in order to understand the purposeful complexity wanted by the director and to establish the connection between the pieces. The result of this fragmentation comes under the

form of thirteen parts, each connected to a sequence in which one can observe each shot and its duration with the scenes that belong to it. Furthermore, important information was added to these parts: the sound effects and the transition between the shots. To immediately identify the shots, scenes and sequences during the visioning of the film, another version of the film was made with this information appearing on screen together with the timing.

Thanks to this, the mechanical control of the film was ensured and could be analysed. However, to understand the complexity of the narrative of *The Exterminating Angel*, a structured plan was made to understand how the communicated message was built. Its structure helped identify the shots of events which are held in suspense due to their enigmatic content, deprived of sense or simply absurd. At the same time, this method also identified the shots that release the enigmas, making the content understandable. This has helped identify the character profiles and reflect over the notion of time and space in the film. Finally, to complement the methodology and find the perception of time in *The Exterminating Angel*, the film was shown to students in Audiovisual arts in a movie-club format, to gather their opinions and perception.

After this analytical-interpretation process, the conclusions answer the hypothesis advanced as well as the objectives that were established. One can say that *The Exterminating Angel* is not surrealistic but full of creative resources which gives it a coherent sense as a fictional narrative. One can find Freudian structures used as a creative resource, together with references to northern mythology. The connection to theatrical techniques is established, with hints of absurdity theatre and "esperpento". On the other hand, one may conclude that the repetitions in the film, seen individually, do not influence much the perception of time. The repetitions are merely one of the many elements, which put together, alter the notion of time: space, continuity, sound and choreography of the staging. Similarly, this analysis can assume that the long shots are not key in creating the notion of time in the film. Indeed, there are not as many long shots as the film could lead to believe. On the other hand, what is noticeable are the long series of actions composed of perfectly continuous different shots leading making

the viewer believe he/she is seeing the action in one same shot, when in fact it is not, hence creating a sense of lengthier perceptions.

Finally, there are proposed discussions on the studied topic and suggestions of new leads to investigate the work of Luis Buñuel, such as the importance of sound in his films and the use of mythological references.

### **Key words**

Luis Buñuel – *The Exterminating Angel* – Narrative – Time – Psychoanalysis – Theater – Nordic mythology



# 1. INTRODUCCIÓN

Tiempo y narración en  
*El Ángel Exterminador*



## 1.1. Objeto y Contexto

El objeto de estudio de esta investigación es una pequeña fracción de la obra de Luis Buñuel: *El Ángel Exterminador*, una de las treinta y dos películas que se puso al frente como director. Sin embargo, es importante poner de relieve que la definición de ‘pequeña fracción’ es un eufemismo, ya que esta es una de una de las más importantes películas de Buñuel y que marca un antes y un después en su carrera. Antes de realizarla en 1962, ya había dirigido las veintitrés películas que se enumera a continuación:

1. *Un chien andalou (Un perro andaluz)*. 1929.
2. *L'âge d'or (La edad de oro)*. 1930.
3. *Las Hurdes, tierra sin pan*. 1933.
4. *Gran Casino*. 1946.
5. *El gran Calavera*. 1949.
6. *Los olvidados*. 1950.
7. *Susana (Demonio y carne)*. 1950.
8. *La hija del engaño*. 1951.
9. *Una mujer sin amor*. 1951.
10. *Subida al cielo*. 1951.
11. *El bruto*. 1952.
12. *Robinson Crusoe*. 1952.
13. *Él*. 1953.
14. *Abismos de pasión*. 1953.
15. *La ilusión viaja en tranvía*. 1953.
16. *El río y la muerte*. 1954.



17. *Ensayo de un crimen*. 1955.
18. *Cela s'appelle l'aurore (Así es la aurora)*. 1955.
19. *La mort en ce jardin (La muerte en este jardín)*. 1956.
20. *Nazarín*. 1958.
21. *Los ambiciosos*. 1959.
22. *The Young One (La joven)*. 1960.
23. *Viridiana*. 1961.

Observando las fechas de su filmografía vemos que han pasado 14 años entre su tercera película (*Las Hurdes*, 1933) y la siguiente (*Gran Casino*, 1947). Pues bien, este largo período marca la separación de dos etapas del director: la 'primera etapa' y la 'etapa mexicana'. Mientras la 'primera etapa' está marcada por predominar el experimentalismo narrativo, la segunda, la 'etapa mexicana', le conduce, al principio, a la narrativa cinematográfica clásica para luego configurarse en una narrativa personal, otorgando a su cine el título de 'cine de autor'.

*El Ángel Exterminador* está en esta última categoría. Llena de recursos narrativos, se convierte en un ejemplo del cine moderno, que la hace suficientemente atractiva para ser el objeto de este estudio.

La película ha sido realizada en un momento de grandes transformaciones en el mundo: la década de los sesenta, concretamente en 1962. Esta década ha sido marcada por grandes transformaciones sociales, científicas, culturales y políticas. El mundo estaba dividido ideológicamente y económicamente, creando trincheras de pensamientos de izquierda y de derecha. La guerra fría se encontraba en su auge, donde Estados Unidos y Unión Soviética se repartían su influencia globalmente.

Con fines ilustrativos y para tener una aproximación histórica, veamos algunos de los hechos que contextualizan el momento que vivía el mundo a los principios de los sesenta:

### **1961**

- Empieza la comercialización de los anticonceptivos.
- Estados Unidos rompe relaciones diplomáticas con la isla de Cuba.

- Elegido el presidente más joven en la historia de los Estados Unidos: John F. Kennedy.
- Primera actuación del grupo musical The Beatles, en Liverpool, Reino Unido.
- El soviético Yuri Gagarin se convierte en el primer hombre en orbitar el planeta Tierra.
- Desembarcan 1.400 cubanos anti-castristas en la Bahía de Cochinos (Cuba), financiados, reclutados y entrenados por la CIA con el fin de acabar con el régimen de Fidel Castro. Esta invasión fallida se convierte en una gran humillación para el gobierno de Kennedy.
- Sierra Leona se independiza del Reino Unido.
- El bailarín Rudolf Nureyev solicita asilo político al gobierno francés.
- Finalización del protectorado británico sobre Kuwait, que da lugar a su independencia.
- Comienza la construcción del muro de Berlín, que dividirá Alemania hasta 1989.
- Se firma en México el Manifiesto del Grupo Nuevo Cine, contra "el deprimente estado del cine mexicano".

•

## **1962**

- Es liberado el piloto estadounidense del avión espía U-2, derribado sobre el territorio de la Unión Soviética.
- John Glenn se convierte en el primer americano en orbitar la Tierra al dar tres giros a nuestro planeta a bordo de la nave Mercury. La carrera espacial entre Estados Unidos y Unión Soviética está en su auge.
- Argelia culmina su guerra de liberación y conquista su independencia de Francia.
- Es lanzado al espacio el primer satélite de comunicaciones del mundo, inaugurando una nueva era en las telecomunicaciones.
- Trinidad y Tobago logra la independencia del Reino Unido.
- Se funda la Amnistía Internacional en Reino Unido.
- The Beatles lanzan su primer single, *Love me do*.
- Estados Unidos anuncia la presencia de misiles nucleares soviéticos en Cuba. Finaliza la Crisis de los Misiles cuando Nikita Krushev anuncia que la Unión Soviética retira los misiles instalados en Cuba, bajo el compromiso de Estados Unidos de no invadir la isla.

- Tiene lugar en la ciudad del Vaticano el Concilio Vaticano II, encargado de renovar la Iglesia Católica.

Este es el contexto en que se idealiza y se rueda *El Ángel Exterminador*: un mundo acelerado, con deseos de libertad y de grandes cuestionamientos sobre casi todo. Por tanto, no es casualidad que encontremos confusión, caos, polémica y controversia en la narración de la película. A la vez, tampoco es coincidencia que encontremos en su historia la división entre el proletariado y la burguesía; la proximidad entre la burguesía y la iglesia; alguna referencia al avance de la ciencia o a un profundo cuestionamiento sobre la condición humana.

## 1.2. Propósito

El propósito de estudiar *El Ángel Exterminador*, de Luis Buñuel, es profundizar en su narrativa y en la manipulación del tiempo que contiene. Para esto se reincidirá en el análisis narrativo del guión y en la disección de las estrategias de lenguaje audiovisual que contiene la película. Por tanto, este estudio abordará esta obra considerando a su autor como un 'doble narrador': al escribir el guión y al realizarla, donde pone en uso todo su arsenal narrativo para culminar en una obra llena de recursos expresivos.

¿Y por qué esta película y no otra? ¿Por qué este director y no otro? Porque se pretende contribuir a que esta obra siga siendo recordada como una referencia del cine moderno. En unos tiempos en los que la democracia tecnológica se ha instaurado en nuestra sociedad, se corre el riesgo de confundir 'narrar con imágenes' con 'generar imágenes'. Narrar con imágenes requiere un conocimiento del lenguaje cinematográfico y de las estrategias narrativas, elementos que abundan en la película y en el repertorio de Luis Buñuel.

Sin embargo no hay ninguna intención mesiánica en esta acción. Simplemente redundar en un pensamiento obvio: los grandes directores y sus películas nos pueden brindar soluciones para la narrativa cinematográfica, seamos directores, guionistas, profesores o alumnos de audiovisual.

### 1.3. Motivación de esta investigación

Son varias las razones que motivan esta investigación:

- **Personal:** acreditar el doctorando, a través del aprendizaje con este estudio, como conocedor de la obra del director Luis Buñuel y poder llevar con intensidad su cine y su técnica a las Facultades de Audiovisual.
- **Social:** en un momento en que el cine pasa por una tendencia en sobrevalorar el componente económico sobre la calidad, hay que insistir en mantener vivas las referencias creativas del autor.
- **Estético y científico:** sumar a los varios estudios hechos sobre la obra de Luis Buñuel un conocimiento de su técnica narrativa, aplicada concretamente en *El Ángel Exterminador*, compuesta de artificios e instrumentos cinematográficos que constituyen un patrimonio para el cine. Y con esto seguir creando discusiones de su obra.

Y como complemento de esta motivación, la intención de difundir el cine de Luis Buñuel entre los estudiantes de audiovisual en Brasil, donde el doctorando ejerce como profesor. Lamentablemente este cineasta es muy poco conocido entre las nuevas generaciones de estudiantes brasileños. Solamente personas con edades superiores a 50 años tienen una referencia del autor, a través de los desaparecidos cineclubes que frecuentaban en su época universitaria.

### 1.4. Finalidad

La finalidad de este estudio es conocer las herramientas narrativas que Luis Buñuel usó para construir la película *El Ángel Exterminador*. A partir de un guión muy personal, el autor teje una historia visual que deja al espectador confuso y desorientado en cuanto a los hechos, la temporalidad y sus significados.

Por tanto, este estudio ahonda también en la técnica cinematográfica: los planos, las escenas y las secuencias; los movimientos, ángulos y posiciones de la cámara; los puntos de acentuación y en el montaje.

En cierto modo se trata de interpretar las fracciones para entender el todo. Se trata de partir del hecho consumado de la genialidad de Buñuel para adentrarse en sus recursos cinematográficos. Y es una oportunidad para el doctorando aprender cómo se hace cine de calidad.

Naturalmente este conocimiento no quedará solo en el ámbito personal. El deseo es que sea de utilidad para todos aquellos que, de alguna manera, estén conectados al cine: realizadores, guionistas, técnicos, profesores y estudiantes de audiovisual, sin olvidar los cinéfilos que, además de emocionarse en una proyección, quieran profundizar en la artesanía narrativa cinematográfica.

## 1.5. Sentido y oportunidad

¿Qué interés tiene un análisis de este tipo en los días de hoy? El contexto en que se hace este estudio, a principios del siglo XXI, es de constantes transformaciones técnicas y de mercadotecnia. El cine digital, junto con las nuevas fórmulas de distribución de contenidos (televisión por cable, satélite, el pago por visión e Internet) están cambiando la manera de hacer y de ver cine.

Sin entrar a valorar en qué se convertirá el cine, lo que sí podemos constatar es que la tecnología se está imponiendo como referencia de cómo hacerlo. Los recursos digitales permiten hacer películas de forma más barata, más rápida y consecuentemente comercializarla de manera más ágil por diversos canales, por ejemplo a través de Internet.

Sin embargo, algo que sí puede ser preocupante es la escasez de nuevas ideas para el cine en términos de guiones/historias. La prueba de esta aridez creativa queda claro con la cantidad de *remakes* hechos en los últimos años. Aunque la lista es enorme, tomemos estos casos a modo de ejemplo:

- Original: *El vuelo del Fénix* (1965).  
Remake: *El vuelo del Fénix* (2004).

- Original: *Abre los ojos* (1997).  
Remake: *Vanilla Sky* (2001).
- Original: *La guerra de los mundos* (1953).  
Remake: *La guerra de los mundos* (2005).
- Original: *Fama* (1980).  
Remake: *Fama* (2009).

Otra observación preocupante es que nuestra sociedad actual tiene un aparente desprecio por el conocimiento acumulado, donde la tecnología parece solucionar todos los aspectos de la vida y de las artes. Está en la orden del día las plantillas para generar una página web, la maquetación de una revista o de un libro, la composición musical y naturalmente para solucionar aspectos del audiovisual: plantillas para cabeceras, para los créditos, etc.

Si extrapolamos esta observación a nuestro terreno, el cine, se puede concluir que estamos delante de una gran contradicción, donde el conocimiento cinematográfico acumulado se está perdiendo y, a la vez, los objetos de estos conocimientos (las películas en sí mismas transformadas en *remakes*) son una de las pocas salidas para seguir haciendo buenas historias (o simplemente éxitos de taquilla) para el cine de nuestro tiempo.

Si esta reflexión fuera verdadera, la conclusión sería que nuestra sociedad global avanza a un 'alzheimer cultural'. Y delante de esta anomalía, es importante que autores como Buñuel sean reiterados para la preservación del conocimiento. Y esto es el objetivo del presente estudio.

## 1.6. Recursos documentales

El recurso central de esta investigación es la película *El Ángel Exterminador*, del director Luis Buñuel. Para su visionado se ha empleado un DVD distribuido por JRB Producción, Distribución y Comunicación S.L, con fecha de lanzamiento del 26/06/2008.

Para su análisis ha sido preparada una edición especial de la película con sobreimpresiones en cada plano, indicando:

- Número y duración de cada plano.
- Número de escena.
- Número de secuencia.

Otras películas que hacen parte de esta documentación:

- *Los olvidados*
- *El bruto*
- *Robinson Crusoe*
- *Él*
- *Cumbres borrascosas*
- *El río y la muerte*
- *Ensayo de un crimen*
- *Cela s'appelle l'aurore*
- *La mort en ce jardin (la muerte en este jardín)*
- *Nazarín*
- *La fiebre sube a El Pao*
- *La muchacha*
- *Viridiana*

Criterio de esta elección: filmes de su 'época mexicana' anteriores a la película estudiada donde Buñuel, además de director, interviene como guionista. La razón de esta elección está justificada por contener una evolución que de cierta forma le ha proporcionado la madurez necesaria para escribir y dirigir con brillantez *El Ángel Exterminador*.

En cuanto a los recursos bibliográficos se ha considerado un equilibrio entre autores consagrados sobre narrativa teórica y cinematográfica. Por otro lado, se han seleccionado libros específicos sobre recursos técnicos: guión, producción y montaje cinematográfico.

La documentación se completa con los recursos disponibles en Internet, como por ejemplo youtube, donde se puede visionar algunas de aquellas películas citadas ante-

riormente que se encuentran ya descatalogadas, así como entrevistas y documentales sobre el autor y sobre la película.

Otra fuente disponible en la web, de gran valor para este estudio, ha sido el buscador Google Académico (Scholar Google), que permite acceder a libros en otros idiomas y artículos relacionados con el estudio en cuestión.

### 1.6.1. La película

#### Sinopsis:

Al finalizar una cena en la mansión de los Nóbile, un grupo de burgueses descubre que una razón inexplicable les impide salir del lugar. Al transcurrir los días, la cortesía inicial de los invitados se transforma en el más primitivo instinto por la supervivencia.



Imagen 1. Cartel de la película

**Título:** *El Ángel Exterminador*

**Año:** 1962

**País:** México

**Duración:** 93 min.

Blanco y Negro

#### Premios:

- Premio de la F.I.P.R.E.S.C.I. en el Festival de Cannes de 1962.
- Premio de la *Société des Ecrivains de Cinéma et de Télévision* en el Festival de Cannes. 1962.
- El Gran Premio del Festival de Sestri-Levante de 1962.
- Premio André-Bazin en el Festival de Acapulco de 1964.



- Premio a la mejor película en español en Buenos Aires. 1964.
- Diosa de Plata de Pecime en México. 1964.
- Mejor película del año. Premio de la Asociación de Críticos de Cine de Londres. 1964.
- Premio Moussinac de la *Association Critique Francaise*. París. 1966.

#### **Ficha Técnica:**

- **Producción:** Gustavo Alatríste
- **Dirección:** Luis Buñuel
- **Asistentes de Dirección:** Ignacio Villarreal
- **Gerente de producción:** Antonio de Salazar
- **Jefe de producción:** Fidel Pizarro
- **Guión:** Luis Buñuel
- **Adaptación:** Luis Buñuel y Luis Alcoriza
- **Fotografía:** Gabriel Figueroa
- **Escenografía:** Jesús Bracho
- **Vestuario:** Georgette Somohano
- **Edición:** Carlos Savage y Luis Buñuel (sin crédito)
- **Sonido:** José B. Carlés
- **Música:** Raúl Lavista; extractos de Scarlati, Beethoven, Chopin y Paradisi; cantos gregorianos.

#### **Reparto y personajes:**

Silvia Pina .....	Leticia "La Walkiria"
Enrique Rambal.....	Edmundo Nóbile
Claudio Brook .....	Julio, el mayordomo
José Baviera .....	Leandro Gómez
Augusto Benedico.....	Doctor Carlos Conde
Luis Beristáin .....	Cristián Ugalde
Antonio Bravo.....	Russell
Jacqueline Andere César del Campo .....	Álvaro, el coronel

Rosa Elena Durgel ..... Silvia  
Lucy Gallardo ..... Lucía de Nóbile  
Enrique García Álvarez ..... Alberto Roc  
Ofelia Guilmáin ..... Juana Ávila  
Nadia Haro Oliva ..... Ana Maynar  
Tito Junco ..... Raúl  
Xavier Loyá ..... Francisco Ávila  
Xavier Massé ..... Eduardo, el arquitecto  
Ángel Merino ..... Lucas, el camarero  
Ofelia Montesco ..... Beatriz, novia de Eduardo  
Patricia Morán ..... Rita Ugalde  
Patricia de Morelos ..... Blanca  
Berta Moss ..... Leonora  
Enrique del Castillo ..... abate  
Chel López ..... el cura  
Janet Alcoriza ..... doméstica  
Rita Macedo ..... asistente al Te Deum en catedral  
David H. Cohen, Luis Lomelí, Pancho Córdova, Eric del Castillo, Florencio Castelló,  
Guillermo Álvarez .

## 1.6.2. Documentos

Se componen de diez críticas de la época del lanzamiento de la película, recopiladas en la *Colección voz imagen*, 1964:

JEAN DE BARONCELLI

*...Un poema... Un río misterioso.*

*Le Monde* (4 de mayo 1963)

Es difícil no pensar en el Huis-Clos, de Sartre, viendo *El Ángel Exterminador*. Entre la prisión buñueliana y el infierno sartriano las afinidades son numerosas.

La bufonería de la comedia que nos ofrecemos a nosotros mismos y a los que nos rodean, el drama de la incomunicabilidad, los suplicios que nos son infligidos por los "otros" son temas comunes a ambas obras. No me detengo a pensar en la necesidad de llevar demasiado lejos esta comparación. *El Ángel Exterminador* no es ni un film existencialista ni un film marxista (a pesar de la sátira social evidente y de las alegres estocadas con que Buñuel alcanza a los tabús burgueses).

En realidad los acontecimientos que se suceden en esta película, sus metáforas y sus símbolos son el reflejo de una realidad que sólo pertenece a Buñuel, y sólo él está capacitado para darnos las claves exactas de esta historia fantástica. Pero ha preferido dejarnos en libertad de buscar las nuestras. Según la sensibilidad de cada cual, según la inclinación natural de sus reflexiones y de sus inquietudes, *El Ángel Exterminador* puede dar lugar a diez, veinte interpretaciones diferentes. Y todas son verdaderas y falsas a la vez, porque, más que un mensaje, el film de Buñuel es un poema, la proyección de un estado de conciencia, un río misterioso por cuyas aguas es preciso dejarse arrastrar, abandonándose a la fuerza de las imágenes, dejándose guiar por el tierno y cruel (y a menudo burlesco) timonel que dirige la travesía.

El espectador corre el riesgo de extraviarse con esta película, que prueba, si ello fuese necesario, hasta qué punto Buñuel sigue vinculado a las lecciones del surrealismo. *El Ángel Exterminador* no tiene la solidez ni la trágica evidencia de *Viridiana*, pero es una película cuya riqueza y libertad de estilo encantarán a los admiradores del autor.

MICHEL FLACON

*Autopsia de una obra de arte.*

*Cinéma 63* (junio, nº 77)

Carcajada y grito de cólera, alegre reto a la razón y documento de una brutal veracidad, *El Ángel Exterminador*, al recobrar la libertad surrealista de *La Edad de Oro*, el humor impasible de *Archibaldo*, el vigor demistificador de *Él* y de *Viridiana*, es el más rico y logrado de los films de Buñuel. En él se ve una vez más, para citar el más importante análisis de Pierre Kast (*Cahiers du Cinéma*, nº 7) "arrojar sobre las ruedas del mecanismo moral del siglo la fría mirada que el auténtico libertino lanza sobre su presa". Esperemos, con todo, que el público, que se agita como el pez en las aguas heladas del cálculo egoísta, seguirá prolongando su amable siesta del séptimo día.

PIERRE MARCABRU

*Uno de los grandes clásicos del cine fantástico.*

*Arts* (2 mayo 1963)

Si echamos a un lado las intenciones más o menos confesadas (y habría que decir mucho sobre ello, ya que abundan las falsas pistas), nos encontramos ante un relato simple y directo de prodigiosa elocuencia. Elocuencia de los objetos, como siempre en Buñuel. Humor negro. Crueldad hasta el límite del sadismo. Asombrosas invenciones. Libertad e insolencia de tono. Y en medio de toda esta zarabanda, una cámara que se desliza entre los personajes, los acecha, los acaricia, los roza suavemente, despiadadamente. Como un pez en un acuario. La precisa observación de una vida larval.

Luego, cuando el orden queda restablecido, roto el encanto y devuelto el equilibrio, se llega al salto final, a la última pirueta y el arranque hacia otros abismos. Pero no todo se narra. *El Ángel Exterminador* es un film de misterios, que debe verse ante todo porque es uno de los mejores films de Buñuel y después porque su autor será considerado como uno de los grandes clásicos del cine fantástico. Una película que desde ahora ocupa un lugar en las cinematecas.

PIERRE MARCABRU

*Arts* (mayo 1962)

Jamás el cine había ido tan lejos en la observación social de un mundo enloquecido. El sadismo, la crueldad, el horror, son reflejados con una asombrosa claridad. Todo es neto, preciso, agudo. Y de un humor experto maligno, solapado, humor un poco mistificador, y que a menudo nos lanzará sobre falsas pistas. Este humor lo dirige todo. Es lo que da a la película su rareza y su misterio, la hace amenazadora e irónica a la vez, señala su inquietante y profunda ambigüedad. Los exegetas profesionales harán bien en mostrarse recelosos. *El Ángel Exterminador* no se dejará fácilmente entre sus redes. Y éste es uno de sus encantos: el film escapa siempre a la razón.

CLAUDE MAURIAC

*...El bestiario de Buñuel.*

*Figaro-Litteraire* (mayo 1963)

Como quiera que Jehová no se atravesó en la puerta, *El Ángel Exterminador* pudo entrar. Y estos personajes pudientes de la sociedad mejicana, a excepción de uno o dos que conservan la dignidad, se convierten en lobos, o peor aún, la palabra resulta harto noble: en hienas. El propio Buñuel lo pone en boca de uno de los secuestrados por *El Ángel*.

Pero el bestiario de Buñuel se anima. Hay un oso y también corderos. Éstos serán, como ocurre siempre, sacrificados; el oso desaparecerá para volver, siempre misteriosamente. Se hablará durante mucho tiempo de este oso y de estos corderos. El simbolismo personal de Luis Buñuel encuentra aquí la capa subterránea que desde el principio de las edades da pasto a nuestros sueños.

Una vez comprendido el propósito del autor, el interés decae. Ya no podemos esperar ninguna revelación. Sabemos ya lo que va a ocurrir; se ha escrito tantas veces (y no solamente por Sartre), que lo podemos prever sin error posible: la lenta, la inexorable, la lastimosa deterioración de estos corazones reducidos por las circunstancias a su miseria esencial; de ahí el largo remanso que se produce en la película, sin que por ello pierda ésta su insólita belleza.

BERNARD DORT

*Una película que debe verse varias veces.*

*France Observateur* (25 abril 1963)

Este film está inscrito profundamente en nuestro tiempo, en el que las ratas, ante el inminente naufragio, verifican la imposibilidad de abandonar la nave, a no ser embarcándose en la "Balsa de la Medusa"... y sabido es que Géricault, que toma el tema de su cuadro de un suceso dramático cualquiera, escandalizó a todo el mundo (sin saberlo) al predecir el fin de un régimen: el de la Restauración. *Sólo la tierra...* decía hace tiempo un escritor predilecto de la alta sociedad en una época en la que la tierra era mucho mayor que ahora...

Al proponernos su enigma, la esfinge Buñuel empuja a estos hombres y mujeres, erguidos o a gatas. Sin embargo siguen siendo hombres, no se convierten nunca en símbolos. Porque por muy detestables y degenerados que sean, son de alguna manera nuestros prójimos. Ya que en este caso, como siempre, la proverbial y fría crudeza de Buñuel, importa menos que su infinita y púdica ternura.

MARTIN MABIRE

*Una cura psicoanalítica.*

*Etudes Cinématographiques* (nº 20-21, 4º semestre 1962)

Desde *Un perro andaluz* al *El Ángel Exterminador* nos es ofrecida toda una gama de caídas y de instintos humanos llevados al paroxismo de su violencia y de su crueldad. Eros y Thanatos, el instinto de vida y el instinto de muerte, son las dos fuerzas que rigen la vida de los héroes buñuelianos que ocupan un puesto predilecto en el arte español y mejicano. En Buñuel, como en Freud, la visión de los hombres es una visión clínica, su constante es de tipo médico, la concepción del mundo es ante todo pesimista. Pero para ambos esta visión trágica de la humanidad actual no es más que una primera etapa que aclara lo que habrá de ser el hombre futuro. El psicoanalista y el director se unen para mostrarnos los medios de liberación deseables. Cada film de Buñuel es, en cierta medida, una cura psicoanalítica; nos muestra las causas de la enfermedad y nos indica su terapéutica.

GEORGES SADOUL

*...La esfinge Buñuel... y Géricault.*

*Lettres Françaises* (mayo 1963)

Este film está inscrito profundamente en nuestro tiempo, en el que las ratas, ante el inminente naufragio, verifican la imposibilidad de abandonar la nave, a no ser embarcándose en la "Balsa de la Medusa"... y sabido es que Géricault, que toma el tema de su cuadro de un suceso dramático cualquiera, escandalizó a todo el mundo (sin saberlo) al predecir el fin de un régimen: el de la Restauración. *Sólo la tierra...* decía hace tiempo un escritor predilecto de la alta sociedad en una época en la que la tierra era mucho mayor que ahora...

Al proponernos su enigma, la esfinge Buñuel empuja a estos hombres y mujeres, erguidos o a gatas. Sin embargo siguen siendo hombres, no se convierten nunca en símbolos. Porque por muy detestables y degenerados que sean, son de alguna manera nuestros prójimos. Ya que en este caso, como siempre, la proverbial y fría crudeza de Buñuel, importa menos que su infinita y púdica ternura.

MICHEL AUBRIANT

*Símbolos fetichistas...*

*Paris-Presse* (8 de mayo de 1963)

A pesar de que el encanto se rompa por el sacrificio de una virginidad aquiescente, el salvaje se desvanezca y el civilizado vuelva a ponerse su máscara, los naufragos no han podido acabar con el ángel, como se verá en las últimas secuencias del film. Después de la ceremonia de acción de gracias en una iglesia de la ciudad, el problema queda planteado de nuevo.

Buñuel nos narra esta parábola sembrada de símbolos fetichistas o freudianos, sin forzar jamás el tono, sin apartarse de su objetividad, de su calma. Nada de extravagancias de estilo, una factura clásica, a la vez rigurosa y ágil.

El cineasta se enfrenta con problemas en apariencia insolubles: reunir y mantener a siete u ocho personajes en un único escenario, entre cuatro paredes. Pero Buñuel lo ha logrado sin que nos demos cuenta de su virtuosismo, de sus ejercicios de estilo. Otra gran película de Buñuel.

CLAUDE TARARE

*De una negra y substancial extravagancia.*

*L'Express* (9 mayo 1963)

Para él, lo mismo que sus personajes, que no pueden salir del salón infernal (a pesar de que nada se lo impide), nadie puede “salir de sí mismo”, aunque parezca fácil. No importa: con una obstinación absurda y gratuita se puede resistir hasta el fin para evitar hundirse en la abyección.

Sin la esperanza en un mundo mejor, convencidos desde siglos que no son más que pestilencia y que sus esfuerzos son radicalmente inútiles, los descreídos deben aferrarse a su cuerpo para no tenderse sobre su propia hez y esperar sin hacer nada la muerte por putrefacción.

Dice Dostoievski: “Si Dios no existe, todo está permitido”, pero Buñuel, cuyo film arrancará en las personas “sensatas” gritos de indignación o elogios igualmente hipócritas, sabe que no es precisamente porque Dios no exista por lo que todo está permitido.

Tratándose de un film de Buñuel es mejor no insistir: sólo quiero añadir que *El Ángel Exterminador* es a menudo de una negra y substancial extravagancia.

## 1.7. Estructura del estudio

- **Capítulo 2:** Teorías previas y estado de la cuestión. Basado en el objeto de estudio y el enfoque pretendido, la investigación iniciará con las teorías previas necesarias que sustentarán el raciocinio preestablecido en la introducción. Inicialmente se recopilará lo que se ha escrito sobre Luis Buñuel y su obra, con la intención de mostrar la óptica utilizada por sus autores y marcar el espacio que ocupará esta investigación dentro del amplio contexto de estudios realizados hasta la actualidad. Seguidamente, se construirá un marco teórico específico que facilite la tarea de responder las preguntas de investigación formuladas, los objetivos marcados y las hipótesis establecidas.
- **Capítulo 3:** Diseño de investigación. Se elaborarán las preguntas y hipótesis de la investigación, en función de los objetivos marcados. Se definen las estrategias y cri-



terios de análisis para responderlas, así como todos los puntos de la metodología que permitirá hacer una interpretación final.

- **Capítulo 4:** Análisis e interpretación. Se procederá al análisis usando la metodología establecida en el diseño de investigación y su posterior interpretación.
- **Capítulo 5:** Conclusiones. Presentación del contraste de las hipótesis planteadas con los resultados interpretados en los análisis y la exposición de las conclusiones generales.
- **Capítulo 6:** Discusión y Aplicaciones. Exposición de un análisis crítico de los resultados y las vías nuevas de investigación que pueden surgir a partir de este estudio. Definición de las aplicaciones que el estudio puede tener en el mundo académico y/o profesional.

## **2.TEORÍAS PREVIAS Y ESTADO DE LA CUESTIÓN**

Tiempo y narración en  
*El Ángel Exterminador*



## **2.1. El Universo Buñuel**

Este aragonés toscó, como él mismo se define (Buñuel, 2000, p. 71), nace en 1900, casi a la par que el cine, y vive hasta el año 83 del frenético siglo XX. En este marco histórico, tan rico en eventos y cambios, Buñuel se convierte en testigo de su tiempo, un tiempo que solo él, entre pocos, sabrán interpretar y plasmar en narrativa cinematográfica.

Buñuel supo relatar su siglo con maestría, y muchas veces, sin piedad. Un siglo que se caracterizó por los avances de la tecnología y la ciencia, la lucha por la independencia de muchos países, la liberación de la mujer, la diversificación del pensamiento y los sistemas políticos. Pero también por Guerras Mundiales, crisis económicas y humanas, despotismos, genocidios, regímenes totalitarios, políticas de exclusión social y por la universalización del desempleo y de la pobreza.

Así es el Universo Buñuel: un diálogo con su tiempo, donde mezcla las contradicciones presentes y su propio inconformismo. Una constante ruptura con lo establecido y un uso del absurdo desconcertante, que es la propia existencia del ser humano de su tiempo.

### **2.1.1. La obra de Buñuel**

La obra del director está compuesta por treinta y dos películas hechas a lo largo de cincuenta años. Sin embargo, entre las tres primeras y la cuarta hay un lapso de catorce años, de modo que en los últimos treinta años de su carrera se concentran 29 películas.

¿Qué importancia pueden tener estos datos? Que se pueden recabar informaciones importantes como:

- Sus tres primeras películas, por su carácter experimentalista, le otorgaron un lugar privilegiado en la historia del cine, pero no evitó un destierro de catorce años de la propia historia del cine.
- Que el director tuvo que volver a debutar en el cine a los 46 años, pese su fama de cineasta pionero.
- Que, posiblemente, tuvo que enfrentar dificultades iniciales en este segundo debut, ya que en sus catorce años de ausencia la técnica cinematográfica se ha desarrollado de manera muy intensa.
- Que, al volver a empezar, tuvo que adaptarse a una nueva narrativa ya que los encargos iniciales correspondían a la realización de películas con estructuras formales. Esta afirmación se corrobora con esta frase de Buñuel al hablar de su segunda película (en este nuevo principio) *El gran calavera*: “Me divirtió porque me ejercitaba técnicamente. Me entretuve con el montaje, la estructuración, los ángulos. Todo eso me interesaba, porque aún era yo un aprendiz en el cine digamos ‘normal’” (de la Colina y Pérez Turrent, 1999, p. 47).

La obra de Buñuel puede ser dividida de varias maneras:

A. Considerando las tres etapas bien definidas por hechos concretos:

- **La inicial**, su inicio en el mundo del cine con *Un Perro Andaluz*, *La Edad de Oro* y *Las Hurdes*.
- **La mexicana**, su reaparición. De *Gran Casino* a *Simón del Desierto*.
- **La francesa**, a partir de *Diario de una camarera*, cuando realiza sus películas bajo la producción de Serge Silberman.

B. Clasificando las películas donde el argumento es suyo.

C. Clasificando las películas donde tuvo protagonismo en el guión.

D. Clasificando las películas donde se le ha dado libertad para hacer su cine, frente a aquellas en las que por el contrario tuvo que limitarse a cumplir con el encargo.

E. Estableciendo, como es el caso de este estudio, un corte hasta un punto en concreto (en este ocasión, hasta la película *El Ángel Exterminador*).

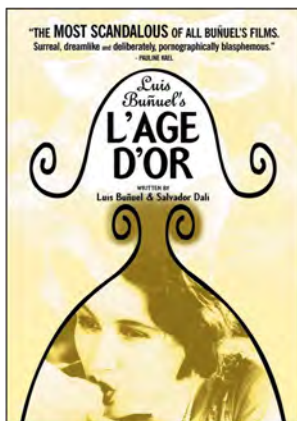
A continuación se presenta toda la filmografía de Buñuel, desde la primera hasta la última película, enumeradas por su orden de aparición, año de producción y una sinopsis. (Fuente: [www.filmaffinity.com](http://www.filmaffinity.com))



Img. 2. Cartel de la película

[1] **UN PERRO ANDALUZ** -1929

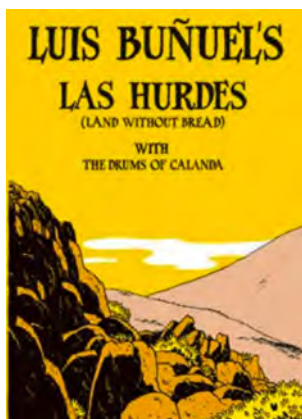
En una noche clara, un hombre corta el ojo de una joven mientras una nube pasa delante de la luna. Ocho años después, un ciclista se accidenta en la calle. La misma joven lo socorre y lo besa. En una habitación, el ciclista acosa a la joven. Un incidente callejero los distrae. Un personaje andrógino juega con una mano cortada y es atropellado. El ciclista sigue acosando a la joven. Un 'doble' aparece y castiga al ciclista hasta que éste le dispara. Finalmente, la joven sale al mar y se encuentra con otro hombre. En la primavera, los torsos de la joven y de su nuevo acompañante aparecen enterrados en la arena, devorados por los insectos.



Img. 3. Cartel de la película

[2] **LA EDAD DE ORO** - 1930

Después de un prólogo documental sobre las costumbres del alacrán, unos bandidos descubren a un grupo de arzobispos orando en un acantilado. La fundación de la Imperial Roma, celebrada en el sitio donde oraban los clérigos, se ve interrumpida por los lances amorosos de una pareja que es separada. El hombre es conducido a prisión pero logra escapar y se refugia en casa de su amada. Durante una fiesta, la pareja intenta consumar su pasión sin éxito. Finalmente, los sobrevivientes de una criminal orgía, entre los que se encuentra el duque de Blangis, salen del castillo de Selliny.



Img. 4. Cartel de la película

[3] **LAS HURDES** - 1933

Cortometraje documental que hace un retrato de Las Hurdes (Cáceres), una de las regiones más pobres y menos desarrolladas de la España de 1932. La insalubridad, la miseria y la falta de oportunidades provocan la emigración de los jóvenes y la soledad de quienes se quedan en esta desolada región extremeña.



Img. 5. Cartel de la película

[4] **GRAN CASINO** - 1946

Tampico (México), principios del siglo XX. Gerardo Ramírez y Demetrio García, dos prófugos, entran a trabajar al servicio del argentino José Enrique Irigoyen, propietario de pozos petrolíferos. Cuando Irigoyen desaparece, su hermana Mercedes llega a Tampico para hacerse cargo del negocio. Aunque sospecha que Gerardo y Demetrio pueden estar involucrados en la desaparición de su hermano, no puede evitar sentirse atraída por el primero.



Img. 6. Cartel de la película

[5] **EL GRAN CALAVERA** - 1949

Ramiro es un viudo rico y aficionado a la bebida que se deja explotar por sus hijos Virginia y Eduardo, por su hermano Ladislao, que es un vago, y por su cuñada Milagros. Su hermano Gregorio, desesperado ante esta situación, decide hacerle creer que está arruinado y que su familia debe trabajar si quiere sobrevivir...



Img. 7. Cartel de la película

[6] **LOS OLVIDADOS** - 1950

El Jaibo es un adolescente que escapa de un correccional y se reúne en el barrio con sus amigos. Unos días después, el Jaibo mata, en presencia de su amigo Pedro, al muchacho que supuestamente tuvo la culpa de que lo enviaran al reformatorio. A partir de entonces, los destinos de Pedro y el Jaibo estarán trágicamente unidos.



Img. 8. Cartel de la película

[7] **SUSANA** - 1950

Susana escapa del reformatorio donde ha estado encerrada durante quince años y llega a la hacienda de don Guadalupe. Allí es recibida como un miembro más de la familia. Repuesta de sus heridas, la paz de esta familia católica se verá amenazada por la joven, que introduce la tentación en su seno. Sus coqueteos y falsa inocencia encenderán la pasión de los varones de la hacienda, sembrando la discordia entre ellos y llevándolos a cometer locuras con tal de obtener sus caricias...



Img. 9. Cartel de la película

[8] **LA HIJA DEL ENGAÑO** - 1951

Don Quintín es un modesto viajante de comercio que pasa por continuos apuros económicos. Un día descubre a su esposa con otro hombre en la cama y la echa de casa. Dudando de la paternidad de su pequeña hija, la abandona, pero al cabo de los años decide buscarla.





Img. 10. Cartel de la película

[9] **UNA MUJER SIN AMOR** - 1951

Una travesura infantil de su hijo Carlitos provoca que Rosario, una joven casada con un hombre mayor, conozca a Julio, un ingeniero por el cual se siente atraída de inmediato. Convertidos en amantes, Rosario planea huir con Julio, pero la enfermedad de su esposo se lo impide...



Img. 11. Cartel de la película

[10] **SUBIDA AL CIELO** - 1951

En un poblado costero el joven Oliverio debe interrumpir su viaje de bodas porque su madre, doña Ester, está moribunda. La madre pide a Oliverio que vaya a Petatlán a buscar al licenciado Figueroa, para que redacte su testamento. Oliverio emprende el viaje en un destartalado autobús, conducido por el chófer Silvestre. En el trayecto el joven tendrá que sortear toda suerte de imprevistos y el asedio de Raquel, una sensual y coqueta mujer empeñada en hacer el amor con Oliverio.



Img. 12. Cartel de la película

[11] **EL BRUTO** - 1952

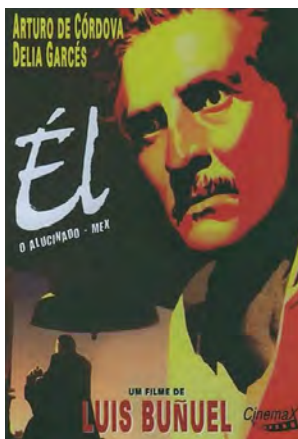
El dueño de un edificio de viviendas decide poner en la calle a sus inquilinos para vender el solar. La negativa de los afectados a desalojar sus casas hace que el casero, asesorado por su amante, contrate a un matón: el Bruto.



Img. 13. Cartel de la película

[12] **ROBINSON CRUSOE** - 1952

En 1659, el inglés Robinson Crusoe, el único sobreviviente de un naufragio, llega a una isla desierta. Tras varios años de soledad, descubre que la isla está habitada por salvajes. Tras enfrentarse con ellos, salva a un nativo a quien le pone el nombre de Viernes. Juntos vivirán en la isla algunos años más hasta que aparecen otros náufragos.



Img. 14. Cartel de la película

[13] **ÉL** – 1953

Francisco Galván de Montemayor, un hombre adinerado de apariencia tranquila, religioso y virgen, asiste como cada Jueves Santo a la ceremonia del lavatorio de pies. Ante los sensuales pies de una joven, se queda prendado de su belleza. Logra averiguar que se llama Gloria y va a contraer matrimonio con un viejo amigo suyo. Tras invitarlos a una fiesta, conquista a Gloria y se casa con ella. A partir de la boda, se transforma en un ser obsesivo, que sólo ve el asesinato y la mutilación como solución a su locura.



Img. 15. Cartel de la película

[14] **ABISMOS DE PASIÓN** - 1953

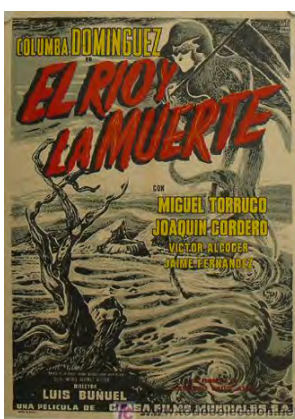
Adaptación mexicana de *Cumbres borrascosas*, de Emily Brönte. Alejandro regresa, tras diez años de ausencia, a El Robledal, la hacienda en la que vivió de niño junto a sus padres y hermanos adoptivos, con la intención de casarse con Catalina, su antiguo amor de adolescencia. Pero Catalina ya es la esposa de otro hombre, por lo que Alejandro, en un acto de despecho, decide casarse con la hermana de su rival.



Img. 16. Cartel de la película

[15] **LA ILUSIÓN VIAJA EN TRANVÍA** - 1953

Caireles y Tarrajas descubren que el tranvía 133, en el que se han pasado media vida trabajando, va a ser retirado del servicio. Ambos salen de borrachera para consolarse... y deciden robarlo. Tras una noche en la que dan servicio a distintos pasajeros, quieren devolverlo por la mañana, pero un antiguo inspector quiere delatarlos.



Img. 17. Cartel de la película

[16] **EL RÍO Y LA MUERTE** - 1954

Una larga cadena de muertes por venganza y honor entre familias enemigas provoca que el joven médico Gerardo tenga que regresar a su pueblo. Ante la frialdad de su madre, Gerardo se verá obligado a continuar el enfrentamiento.



Img. 18. Cartel de la película

[17] **ENSAYO DE UN CRIMEN** - 1955

Archibaldo de la Cruz ha visto en su infancia morir a su institutriz, alcanzada por una bala perdida, mientras él se escondía en el ropero de su madre. Ya adulto, la muerte de varias mujeres cercanas a él hacen que crea que es un asesino. Su único argumento es que él deseó todas esas muertes y que las mujeres terminaron siendo asesinadas. Interrogado por un juez, desvela su vida y las razones por las que piensa que debe ser juzgado.



Img. 19. Cartel de la película

[18] **ASÍ ES LA AURORA** - 1955

Ángela está casada con el doctor Valerio. Vive en una pequeña ciudad de Córcega. Un día sufre un mareo en la calle y llama a la fábrica en la que su marido cura a un obrero que ha sufrido un accidente de trabajo. Ángela no puede entender que su marido se ocupe tanto de los pobres y la deje a ella abandonada. Al ver a su mujer en tal estado, le aconseja que se vaya con su familia a Niza...



Img. 20. Cartel de la película

[19] **LA MUERTE EN EL JARDÍN** - 1956

En un país hispanoamericano, Shark, un aventurero europeo, se enfrenta a la represión encabezada por el capitán Ferrero. Tras varias peripecias, Shark huye en una embarcación con la prostituta Djin, el rebelde Castin, el padre Lizzard y la joven María. En la huida, los prófugos tendrán que enfrentarse a los peligros de la selva amazónica y a las pasiones que se desatan entre ellos.



Img. 21. Cartel de la película

[20] **NAZARÍN** - 1958

En México, a principios del siglo XX, el humilde cura Nazarín comparte su pobreza con los necesitados que habitan alrededor del mesón de Chanfa. Después de proteger a una prostituta que provoca el incendio del mesón, Nazarín se ve obligado a abandonar el lugar. A lo largo de su camino, sus acciones, determinadas por su concepto de la caridad cristiana, provocarán una serie de conflictos.





Img. 22. Cartel de la película

[21] **LOS AMBICIOSOS** - 1959

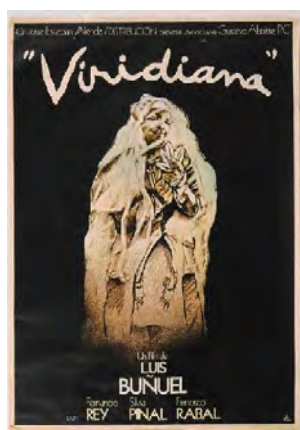
Cuando el gobernador de la prisión situada en un país imaginario de la América latina es asesinado, su secretario, Ramón Vázquez, asume el rol de gobernador en funciones a la espera que llegue el nuevo mandatario. Vázquez, un idealista, aprovecha esta oportunidad para intentar mejorar las condiciones de los prisioneros y empezar una relación con la viuda del antiguo gobernador, Inés.



Img. 23. Cartel de la película

[22] **LA JOVEN** - 1960

Miller es un guardabosques que vive en una desierta isla cerca de la costa americana. El otro habitante de la isla es Ewie, una huérfana inocente e ingenua de 13 años, hacia quien Miller se siente irresistiblemente atraído al descubrir que se está convirtiendo en mujer. Cuando llega Traver, un inocente músico negro huyendo de un intento de linchamiento por una falsa acusación de violación, Miller quiere delatarle para deshacerse de él.



Img. 24. Cartel de la película

[23] **VIRIDIANA** - 1961

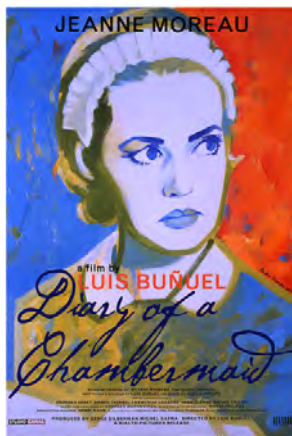
Don Jaime (Fernando Rey), un viejo hidalgo español, vive retirado y solitario en su hacienda desde la muerte de su esposa, ocurrida el mismo día de la boda. Un día recibe la visita de su sobrina Viridiana (Silvia Pinal), novicia en un convento, que tiene un gran parecido con su mujer.



Img. 25. Cartel de la película

[24] **EL ÁNGEL EXTERMINADOR** - 1962

Después de una cena en la mansión de los Nóbile, los invitados descubren que, por razones inexplicables, no pueden salir del lugar. Al prolongarse la situación durante varios días, la cortesía en el trato deja paso al más primitivo y brutal instinto de supervivencia. Una parábola sobre la descomposición de una clase social encerrada en sí misma.



Img. 26. Cartel de la película

[25] **DIARIO DE UNA CAMARERA** - 1964

Una joven entra a trabajar como doncella en casa de una familia aristocrática. Adaptación de una novela de Octave Mirbeau que Jean Renoir ya había llevado al cine en su etapa americana (*The Diary of a Chambermaid*, 1945).



Img. 27. Cartel de la película

[26] **SIMÓN DEL DESIERTO** - 1965

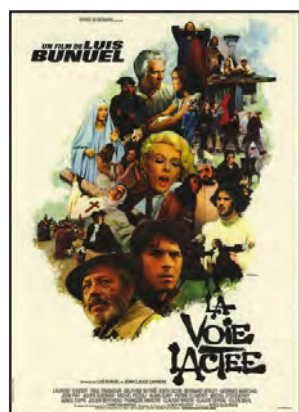
Durante más de seis años, Simón el estilita ha hecho penitencia manteniéndose en pie sobre una columna. Un devoto muy rico le regala una columna mejor y Simón realiza el milagro de devolverle las manos a un mutilado. Durante varios días, mientras Simón sigue haciendo penitencia, el diablo se le aparece y trata de hacerlo caer en la tentación.



Img. 28. Cartel de la película

[27] **BELLA DE DÍA** - 1966

Sévérine, una joven casada con un atractivo cirujano, descubre la existencia de la prostitución diurna. Impulsada por la curiosidad, ingresa en la casa de citas de Anaïs y termina acostumbrándose a llevar una doble vida. La aparición de Marcel, un delincuente que se enamora de ella, complicará la situación de la protagonista..



Img. 29. Cartel de la película

[28] **LA VÍA LÁCTEA** - 1969

Dos trotamundos franceses que, desde las afueras de París, deciden ir de peregrinaje a Santiago de Compostela, conocen numerosos personajes y viven situaciones estrechamente vinculadas a las creencias religiosas.



Img. 30. Cartel de la película

[29] **TRISTANA** - 1970

Don Lope ha acogido a Tristana en su hogar para cumplir una promesa hecha a sus padres. Pero la joven es muy hermosa y se convierte en la obsesión del anciano, que a fuerza de tiempo y de paciencia consigue sus favores. Sin embargo, cuando ella conoce a un joven pintor que la enamora, decide cambiar radicalmente el rumbo de su vida.



Img. 31. Cartel de la película

[30] **EL DISCRETO ENCANTO DE LA BURGUESÍA** - 1972

Don Rafael Costa, embajador de Miranda, y el matrimonio Thévenot están invitados a cenar en casa del matrimonio Sénechal, pero a causa de un malentendido tienen que ir a un restaurante. Cuando llegan, no pueden cenar porque el dueño del lugar ha muerto. A partir de ese momento, las reuniones de este selecto grupo de burgueses se verán siempre interrumpidas por las circunstancias más extrañas, algunas reales y otras fruto de su imaginación.



Img. 32. Cartel de la película

[31] **EL FANTASMA DE LA LIBERTAD** - 1974

Serie de viñetas entrelazadas por un personaje o una situación que conecta una historia con la siguiente. Unos soldados franceses entran a la catedral de Toledo durante la invasión napoleónica. Un capitán besa la estatua de una mujer y destruye la de un hombre. En la época actual, un matrimonio se escandaliza con unas postales que muestran monumentos de París. Una multitud furiosa asalta un zoológico gritando lemas de la resistencia anti-napoleónica, mientras un avestruz mira directamente al espectador.



Img. 33 Cartel de la película

[32] **ESE OSCURO OBJETO DEL DESEO** – 1977

Durante un viaje en tren, de Sevilla a Madrid, el otoñal caballero Mathieu cuenta a sus compañeros de vagón la historia de sus infortunios amorosos con la bailarina Conchita. A partir de su primer encuentro, Conchita juega con la obsesión de Mathieu, haciéndolo pasar del deseo a la frustración y del amor al odio más furibundo.



### 2.1.2. Estudios hechos sobre Buñuel y su obra

Se observa que la mayoría de lo publicado sobre Buñuel refleja una necesidad constante por entenderlo a través de su obra o, lo que es lo mismo, entender su obra a través de su personalidad. Con esta intención la mayoría de sus estudiosos le han situado, junto con su obra, en el diván del psicoanalista, en el confesionario y en los tribunales políticos. A continuación se verá parte de las copiosas aproximaciones para entender el Universo Buñuel.

El primero en perfilar un análisis de la obra de Luis Buñuel en España fue José Francisco Aranda a principios de los 50. Otro de los estudios pioneros es el de Manuel Alcalá, *Buñuel, Cine e ideología, (Cuadernos para el diálogo, 1973)*. A estos autores se sumaron otros desde fuera de España: Moullet (Bruselas, 1957), Freddy Buache (Lyon, 1960, Nueva York, 1973), Eduardo Lizalde (México, 1962), Ado Kyrou (Nueva York, 1963), Carlos Rebolledo (París, 1964), Artur Lundkvist (Estocolmo, 1967), Raymond Durgnat (Londres, 1967), Gálvez (Paris, 1970), Morris (Cambridge, 1972), Giorgio Tinazzi (Palermo, 1973).

De la mano de José Francisco Aranda, en 1970 (Editorial Lumen), se publica su primera biografía: *Buñuel. Biografía crítica*. En 1996 John Baxter, a través de Paidós, presenta una nueva biografía: *Luis Buñuel, una biografía*. Recientemente, en 2013, la Editora Aguilar ha sacado al mercado una biografía revisada hecha por Ian Gibson: *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal (1900-1938)*.

En 1982 se publica la obra autobiográfica *Mi último suspiro*. Buñuel ofrece a sus seguidores, en primera persona, la oportunidad de entrar en su universo, donde habla de su familia, de su infancia, su adolescencia y su relación con la muerte, la fe y el sexo (elementos presentes en toda su obra): "En Calanda tuve mi primer contacto con la muerte que, junto con una fe profunda y el despertar del instinto sexual, constituyen las fuerzas vivas de mi adolescencia" (Buñuel, 2000, p. 17). Ese primer contacto con la muerte hacía referencia a que presencié una autopsia. Para darse valor, bebía de una botella de aguardiente mientras oía el chirrido de la sierra que abría el cráneo del difunto. "Tuvieron que llevarme a casa, completamente borracho. Mi padre me castigó severamente por embriaguez y sadismo" (Buñuel, 2000, p. 17).

A lo largo del libro Buñuel va dejando las claves de su 'yo', que se convertirían en elementos importantes en su obra: "He encontrado siempre en el acto sexual una cierta similitud con la muerte, una relación secreta, pero constante [...] ¿Será porque durante mi infancia y mi juventud fui víctima de la opresión sexual más feroz que haya conocido la historia?" (Buñuel, 2000, p. 21). También de las influencias adquiridas (fruto de su educación) y de la maldad inherente al ser humano: "Nuestro odio corporativo – hablo de niños – se centraba en los protestantes, por instigación maligna de los jesuitas. En una ocasión, durante las fiestas del Pilar, llegamos a apedrear a un infeliz que vendía Biblias a pocos céntimos" (Buñuel, 2000, p. 31).

En 1985 se publica una de las más importantes fuentes para conocer el pensamiento de Buñuel: *Conversaciones con Buñuel*, transcripción de las entrevistas realizadas por Max Aub al cineasta, recopiladas por Federico Álvarez, (Ed. Aguilar). En 1993 se edita otro libro con entrevistas con el director: *Buñuel por Buñuel*, de José de la Colina y Tomás Pérez Turrent (Ed. Plot). Estos dos libros, junto con su autobiografía, pueden considerarse fundamentales para acercarse al Universo Buñuel, donde el director se sincera, y otras veces confunde intencionadamente a sus estudiosos, ayudando a construir una mitología acerca de sus historias, sus personajes y de sí mismo. Antonio Castro es rotundo al comentar esta estrategia del director: "Buñuel nunca explicitaba, en numerosas ocasiones ocultaba –a veces recurría a maniobras de despiste– y con frecuencia negaba, sus verdaderas intenciones" (Castro, 2001, p. 316).

Bajo el riesgo de ser injusto con otros autores, Agustín Sánchez Vidal se destaca como uno de los mayores estudiosos de Buñuel y su obra. De ahí surgió *Luis Buñuel, obra literaria* (1982), *Luis Buñuel, obra cinematográfica* (1984), *Vida y opiniones de Luis Buñuel* (1985), *Luis Buñuel* (1992) y *El mundo de Luis Buñuel* (1993). Pero no se debe olvidar a tantos otros autores como Víctor Fuentes y Carlos Barbachano así como una infinidad de artículos en periódicos, estudios académicos y documentales audiovisuales que ayudaron a hacer entender el universo del director.

Algunos estudiosos de Buñuel desarrollaron estudios con una perspectiva temática sobre su producción cinematográfica. Apoyados en su Universo general, destacaron aspectos de su obra que veremos a continuación.

### Las etapas de Luis Buñuel

Tomando en cuenta una clasificación unánime entre los autores, Buñuel ha sido y sigue siendo estudiado también por etapas: **la inicial**, donde se concentran sus tres primeros filmes (*Un Perro Andaluz*, *La Edad de Oro* y *Las Hurdes*); **la mexicana**, cuando retorna al cine después de muchos años para confirmar su talento y madurez como cineasta (de *Gran casino* a *Simón del desierto*, totalizando veintitrés películas) y **la francesa**, que para muchos es su consagración, período en el que recibe el Oscar a la mejor película extranjera con *El discreto encanto de la burguesía*, en 1973. Como estudio de etapas se puede destacar, a modo de ejemplo, *Buñuel en México*, de Víctor Fuentes. Por otro lado, es interesante resaltar también *El ermitaño errante: Buñuel en Estados Unidos* de Fernando Gabriel Martín Rodríguez, que no corresponde a ninguna de las etapas citadas y sí al período en el que no realizó películas.

### La presencia de Sade en su obra

Muchos autores son unánimes en afirmar y comprobar la influencia de la obra del Marqués en Buñuel. El propio director afirmó y reafirmó su admiración por este autor en varias ocasiones: “En Sade descubrí un mundo de subversión extraordinario, en el que entra todo: desde los insectos a las costumbres de la sociedad humana, el sexo, la teología. En fin, me deslumbró realmente” (de la Colina y Pérez Turrent, 1999, p. 28). “La influencia que [Sade] ejerció sobre mí fue, sin duda, considerable” (Buñuel, 2000, p. 212). Esta influencia y su presencia en la obra de cineasta está recopilada en el libro de Manuel López Villegas *Sade y Buñuel. El Marqués de Sade en la obra cinematográfica de Luis Buñuel*.

### Adaptación de obras literarias a la narrativa cinematográfica

De las 32 películas del director, 19 tienen sus argumentos adaptados o inspirados en obras literarias (novelas, cuentos y relatos). Este hecho se convierte en una buena perspectiva de análisis: la transformación de obras literarias en narrativa cinematográfica hechas por Buñuel. Considerando que el director siempre participaba en los guiones de sus películas (de la Colina y Pérez Turrent, 1999, p. 43), comparar las adap-

taciones para la pantalla con las obras originales es una forma adicional de conocer su universo: lo que él mantiene de la obra original, lo que él agrega a ésta y principalmente cómo la modifica imprimiendo su estilo y su forma de ver la realidad (o lo no real). Pero, ¿qué opinión tenían los autores al ver su obra adaptada por Buñuel? Víctor Fuentes documenta dos reacciones opuestas: una es de Rodolfo Usigli, autor de la novela *Ensayo de un crimen*, que protestó vehementemente al no reconocer su novela en la versión buñueliana. Y otra muy positiva, de Joseph Kessel, el autor de *Belle de Jour*, al ver la versión cinematográfica de su novela: “Es al mismo tiempo el libro y no lo es” (2013, p. 109).

Con el propósito de estudiar la adaptación literaria a la narrativa cinematográfica de Buñuel, Aitor Bikandi-Mejias publicó *Galaxia textual: cine y literatura, Tristana (Galdós y Buñuel)*. En este estudio el autor compara la *Tristana* ‘literaria’ de Benito Pérez Galdós con la *Tristana* ‘fílmica’ de Luis Buñuel.

A continuación, se enumeran las diecinueve películas en que sus argumentos se basan en obras literarias:

- **Gran Casino:** novela *El rugido del paraíso*, de Michel Weber.
- **Suzana:** cuento de Manuel Reachí.
- **Una mujer sin amor:** novela *Pierre et Jean*, de Guy de Maupassant.
- **Robinson Crusoe:** novela homónima de Daniel Defoe.
- **Él:** novela homónima de Mercedes Pinto.
- **Abismos de pasión:** novela de Emily Brontë, *Wuthering Heights (Cumbres Borrascosas)*.
- **La ilusión viaja en tranvía:** cuento de Mauricio de la Serna.
- **El río y la muerte:** novela de M. Álvarez Acosta *Muro blanco sobre roca negra*.
- **Ensayo de un crimen:** novela *Ensayo de un crimen*, de Rodolfo Usigli.
- **Así es la aurora:** novela homónima de Emmanuel Robles.
- **La muerte en el jardín:** relato de José André Lacour.
- **Nazarín:** novela homónima de Benito Pérez Galdós.
- **Los ambiciosos:** novela homónima de Henri Castillou.
- **La joven:** cuento *Travellin’ man* de Peter Mathiesen.
- **Viridiana:** novela *Halma* de Benito Pérez Galdós.

- **Diario de una camarera:** novela homónima de Octave Mirbeau.
- **Bella de día:** novela homónima de Joseph Kessel.
- **Tristana:** novela homónima de Benito Pérez Galdós.
- **Ese oscuro objeto del deseo:** novela *La femme et le pantin*, de Pierre Louÿs.

### Sus obsesiones

La reiteración de determinados motivos (sus obsesiones) es tan frecuente en el cine del director que se ha convertido en una perspectiva de estudio. Antonio Castro expone que “De forma genérica cabe mantener que toda la obra de Buñuel nace de una frustración de un deseo. Por eso todas las películas de Buñuel pueden ser consideradas como una especie de sucesión de actos fallidos” (Castro, 2001, p. 336). A modo de ejemplo, en *Ensayo de un crimen*, Archibaldo no logra matar a las mujeres que pasan en su vida; en *Viridiana* Don Jaime se suicida ante la imposibilidad de poseer a la sobrina, y ésta se frustra en todos sus intentos: de ser una monja, de hacer la caridad a los pobres y de tener una relación amorosa serena.

Otras obsesiones que los autores unánimemente consideran que están presentes en la obra de Luis Buñuel son el sexo y la muerte y la relación entre ambos. Como ilustración de estas obsesiones, la muerte de la institutriz, en *Ensayo de un crimen*, contiene estos elementos y sus relaciones muy marcadas. La lista se extiende al cuestionamiento de la religión, de los poderes constituidos y de la esencia humana. Estas obsesiones se derivan en voyeurismo, necrofilia, fetichismo, sadismo, ironía, desacato y subversión, haciendo que sus personajes sean mirones (por la ventana, por la mirilla de la cerradura); hombres mayores con relaciones con jóvenes mujeres; o que sientan especial ‘adoración’ por los pies y los zapatos; etc. Obsesiones, que pueden estar materializadas en elementos simbólicos recurrentes en sus películas (cajas, animales, cruces, etc.) o verbalizada de manera explícita por los personajes.

Buñuel estaba de acuerdo con la presencia de algo muy personal en su obra: “Obsesiones sería la palabra correcta”. Pero negaba los simbolismos: “Interpretaciones simbólicas, creo que no hay ninguna” (de la Colina y Pérez Turrent, 1999).

### **La influencia de su entorno**

Otra forma de complementar el conocimiento del Universo de Buñuel es indagar en su entorno, su convivencia y testimonios de los que le rodeaban. Siguiendo esta perspectiva, se destacan dos libros totalmente diferentes pero con el mismo propósito: descifrar al director. El primero es *Buñuel, Lorca, Dali: el enigma sin fin*, de Agustín Sánchez Vidal. En este estudio, el autor escudriña la relación entre los tres artistas, en su momento grandes amigos. El lector constatará la influencia y complementación entre los tres; pero también la rivalidad entre ellos, así como sus resentimientos. La segunda publicación, *En torno a Buñuel* (Carnicero y Sánchez Sala, 2000), trata de una serie de entrevistas con personas que convivieron con el director: técnicos, actores, su médico, productores, guionistas etc. En total son 58 breves entrevistas, que no tienen otra intención que ahondar en el conocimiento del mítico director y su obra.

### **Su cine de mentalidades**

Recientemente, en 2013, ha surgido un estudio cuyo abordaje es bastante claro: el cine de Buñuel se basa en mentalidades y no en personajes. Para esto su autora, Beatriz Cristina Herranz Jiménez parte de declaraciones del propio cineasta en las que afirma que su cine intenta responder a las necesidades de una generalidad, sin ocuparse de casos o problemáticas particulares, puesto que no sólo no le interesaban, sino que lo que intentaba alcanzar era la realización de un estudio social. Partiendo de esta premisa, la autora construye el estudio donde demuestra que los personajes que se retratan en las películas de Buñuel “no se quedan sólo en eso, sino que intentan mostrar la forma de pensar de una parte de la sociedad, lo que podría elevarlos a la categoría de mentalidades” (2013, p. 4).

### **El surrealismo en su Universo**

Así cuenta Buñuel en su autobiografía cómo empezó el proyecto de la película *Un Perro Andaluz*, que lo introdujo en el mundo del cine:

Esta película nació de la confluencia de dos sueños. Dalí me invitó a pasar unos días en su casa y, al llegar a Figueras, yo le conté un sueño que había tenido poco antes, en el que

una nube desflecada cortaba la luna y una cuchilla de afeitar hendía un ojo. Él, a su vez, me dijo que la noche anterior había visto en sueños una mano llena de hormigas. Y añadió: 'Y si, partiendo de esto, hiciéramos una película?' (Buñuel, 2000, p. 118).

Posiblemente no hay un solo estudio donde se ignore el surrealismo al hablar del director y su obra. Y con razón: aunque si fuera solo por su primera película *El perro Andaluz*, un marco en la historia del cine, es razón suficiente para ser objeto de estudio en el intento de conocer hasta qué punto este tema ha influenciado su persona y su obra posterior. En la línea temática sobre el surrealismo se encuentra *Buñuel, del surrealismo al terrorismo*, de Víctor Fuentes y *El ojo tachado*, de Jenaro Talens.

### **La parte por el todo**

Otra forma de entender el Universo Buñuel es estudiar 'la parte por el todo', es decir, estudiar individualmente cada película del director para entender su Universo. En este sentido se puede citar *Él, Luis Buñuel. Estudio Crítico*, de Paulo Antonio Paranaguá (Paidós, 2001); *Guía para ver y analizar: Los Olvidados. Luis Buñuel (1950)*, de Fernando Ros Galiana y Rebeca Crespo y Crespo (Nau Llibres, 2002); y *La España de Viridiana*, con la coordinación de Amparo Martínez Herranz (PUZ, 2013).

### **2.1.3. El Ángel Exterminador**

Esta es la película número 24 en la carrera cinematográfica de Luis Buñuel. Producida en 1962, por Gustavo Alatriste, el director tuvo total libertad para hacer algo muy personal, como él mismo comenta:

Con Alatriste tuve toda la libertad del mundo. No me suprimió nada, no me dijo que pusiese esto o lo otro. Ni siquiera conocía el argumento: todo lo que le dije es que se trataba de unas personas que no pueden salir, inexplicablemente, de una habitación. 'Adelante', me dijo, 'hágalo como usted quiera'. Si no llegué más lejos fue porque me autocensuré (de la Colina y Pérez Turrent, 1999, p. 125).

Pero esta libertad tuvo un precio: renunciar a la calidad en la producción en función de un bajo presupuesto. Con relación a esto, el director reflexiona en su autobiografía:

A veces he lamentado haber rodado en México *El Ángel Exterminador*. Lo imaginaba más bien en París o en Londres, con actores europeos y un cierto lujo en el vestuario y los accesorios. En México pese a la belleza de la casa, pese a mis esfuerzos por elegir actores cuyo físico no evocara necesariamente a México, padecí una cierta pobreza en la mediocre calidad de las servilletas, por ejemplo: no pude mostrar más que una. Y ésta era de la maquilladora, que me prestó (Buñuel, 2000, p. 280).

La limitación impuesta por el presupuesto parece realmente haber marcado el auto juicioso de su película: "*El Ángel Exterminador* es una de las raras películas mías que he vuelto a ver. Y cada vez lamento las insuficiencias de que he hablado y el tiempo demasiado breve de rodaje" (Buñuel, 2000, p. 280).

Efectivamente, el tiempo de realización fue escaso para una película como esta que se rodó en a penas dos meses, del 29 de enero al 9 de marzo de 1962 (54 días). Un tiempo realmente corto, considerando la complejidad que supone tener, en muchas veces, a los 22 actores conviviendo en el mismo plano.

Esta película provoca un encantamiento en el espectador, sin embargo tiene un grado de dificultad en su entendimiento: "Gustavo Alatríste, que produjo la película sin tan siquiera leer el guión, al verla ya en pantalla le [a Buñuel] confesó: No he entendido nada, pero es maravillosa" (Sánchez Vidal, 1999, p. 235). El doctorando ha comprobado esta mezcla de fascinación y desconcierto en una exhibición del *El Ángel Exterminador* a sus alumnos de Audiovisual en agosto de 2014. Los 62 presentes, se quedaron unánimemente maravillados con esta película enigmática, pero también expresaron la necesidad de volver a verla para entender su significado al completo.

Al igual que la película, el título también suscitó confusión por algún tiempo. En una entrevista, Buñuel tuvo que aclarar el más burdo de los errores al oír esta afirmación del entrevistador: "En sus filmografías suele aparecer *El Ángel Exterminador* como película basada en la pieza de José Bergamín: *Los naufragos de la calle Providencia*" (de la Colina y Pérez Turrent, 1999, p. 125). El director aclara que el título original *El Ángel*



*Exterminador* es en cierta forma de José Bergamín, quien pensaba escribir una obra teatral con este título. Coincidiendo con que no llegó a realizarla, Buñuel le pidió que le cediera los derechos del título (y solo del título). Bergamín le respondió que no necesitaba pedírselos, puesto que esas palabras son de la Biblia, concretamente del *Apocalipsis*. El otro título citado por el periodista, *Los náufragos de la calle Providencia*, no tiene ninguna relación con Bergamín, sino que se trataba de un guión que escribía con Luis Alcoriza en aquel momento. Se concluye que este es el primer título que se le dio a la película al ver los créditos de ésta: 'Nueva versión con diálogos de Luis Buñuel del cine drama de Luis Alcoriza y Luis Buñuel *Los náufragos de la Calle de la Providencia*'. No obstante, parece que estos créditos generan malentendido en la interpretación de la coautoría del guión, ya que algunas veces Luis Alcoriza es excluido de ésta: "[...] en *El Ángel Exterminador*, una de sus escasas películas en las que Buñuel ha escrito el guión en solitario [...]" (Sánchez Vidal, 2009, p. 86).

El interés por el afortunado título *El Ángel Exterminador* para sustituir *Los náufragos de la calle Providencia* corresponde a una cierta intuición del director: "Yo primero pensé que el título tenía una relación subterránea con el argumento, aunque no sabía cuál" (de la Colina y Pérez Turrent, 1999, p. 125).

El hecho de que el título, al principio, hiciera referencia a 'náufragos', muchos comentaristas de Buñuel afirmaron que esta obra estaría inspirada en *La balsa de la Medusa* (*Le Radeau de la Méduse*), una pintura al óleo hecha por el pintor y litógrafo francés Théodore Géricault entre 1818 y 1819. Este cuadro representa una escena del naufragio de la fragata de la marina francesa *Méduse*, que encalló frente a la costa de Mauritania el 5 de julio de 1816. Al menos 147 personas quedaron a la deriva en una balsa construida apresuradamente y todas ellas, excepto quince, murieron durante los trece días que tardaron en ser rescatadas. Los supervivientes debieron soportar el hambre, la deshidratación, el canibalismo y la locura.

No es de sorprender por tanto que Buñuel se inspirase en una obra pictórica, ya que anteriormente el director, por dar algunos ejemplos, reprodujo *El Ángelus* de Jean-François Millet (Museo d'Orsay, París) en *Viridiana* y en *Un Perro Andaluz*; o *La última cena* de Leonardo da Vinci (Convento de Santa Maria delle Grazie) en *Viridiana*; y poste-

riormente en *Tristana*, *La carga* de Ramón Casas (Museo Comarcal de la Garrotxa, Olot, España). Sin embargo, Buñuel niega esta referencia para escribir el guión de la película: “No hay nada que ver. Hay mil situaciones parecidas a esa. La diferencia es que en *El Ángel Exterminador* no hay ninguna circunstancia material que impida a los personajes la salida” (de la Colina y Pérez Turrent, 1999, p. 132).

Y esto es exactamente de lo que se trata la película: los personajes están atrapados en un salón y no hay nada, absolutamente nada que les impida abandonarlo. Esto convierte a *El Ángel Exterminador* en algo absurdo. Sin embargo, al reflexionar sobre la película, analizando cada fragmento fílmico, se encuentra una lucidez dentro de un aparente “nonsense”. Este estudio, por convencimiento, se aferrará al gran sentido que contiene *El Ángel Exterminador*, ya que Buñuel no hacía sus películas para sí mismo y sí para su público, lo que confirma Jean-Claude Carrière, coguionista en sus últimas películas (*Diario de una camarera*, *Belle de Jour*, *La Vía Láctea*, *El discreto encanto de la burguesía*, *El fantasma de la libertad* y *Ese oscuro objeto del deseo*) en una entrevista dentro del Ciclo ‘Joyas del cine español’, en la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España: “Buñuel quería no perder el contacto con el público. Era su preocupación número uno. Era un surrealista, un hombre de imaginación, pero quería no perder, no cortar, la relación con el público”.

Buñuel tenía claro el objetivo de ser entendido por su público, tanto es así que cuenta Carrière en la misma entrevista que trabajaban en sus guiones con la presencia imaginaria de un matrimonio francés, Henry y Georgette:

Ellos [Henry y Georgette] no eran idiotas, porque querían ver una película de Buñuel. Nuestro problema era mantenerlos hasta el final. Que no salieran del cine. Si se me ocurría algo muy barroco, Luis decía: Henry, Georgette, vámonos que esto no es para nosotros.

En otras palabras, si su público imaginario les abandonara mientras escribían el guión, sabían que las ideas que manejaban no funcionaban. Esta creencia tiene una interpretación muy clara, que se traduce en esta frase del escritor brasileño Millôr Fernandes (1984, p. 89): “Es necesario mantener la lógica incluso en la fantasía”.

### **El Ángel Exterminador, fuente inagotable de análisis**

Posiblemente no hay un solo libro sobre la obra de Buñuel que no haya dedicado un análisis sobre *El Ángel Exterminador*. Esto, claro está, es porque está considerada una de sus mejores películas y llena de riquezas interpretativas. Una de los puntos comunes que se encuentra en muchos estudios es que la película es una crítica al **inmovilismo de la burguesía**: “Fiel a sus constantes, a su espíritu ‘subversivo’, vuelve a sacudir la conciencia de la burguesía con *El Ángel Exterminador*, alegoría surrealista y simbolista sobre la mente burguesa atrapada en la jaula de sus propios vicios” (Porto, 2011, p.43).

Pero Sánchez Vidal (1999, p. 256) matiza: “En la película hacía eclosión la idea de aislamiento y situación a la deriva que interesa a Buñuel como óptica para estudiar el desenmascaramiento de las relaciones sociales”. Esta matización es más que necesaria, ya que el propio Buñuel dejó claro que “lo que ocurre a los invitados de Nóbile es totalmente independiente de la clase social a la que pertenecen. La agresividad no es exclusivamente burguesa o exclusivamente proletaria. Es innata a la condición humana” (de la Colina y Pérez Turrent, 1999, p. 126).

Otros aspectos muy discutidos son las ‘**repeticiones**’ que se encuentran en la película: los invitados que llegan dos veces a la mansión, el doble brindis del anfitrión, las repetidas presentaciones entre dos hombres, etc. Indagado sobre la cuestión de las ‘repeticiones’ en la película, Buñuel se limita a contestar: “Me atrae, tiene un efecto hipnótico. Ya hay repeticiones en mis anteriores películas, desde *La Edad de Oro*” (de la Colina y Pérez Turrent, 1999, p. 126).

Si complementamos este comentario con sus declaraciones encontradas en su autobiografía, podemos deducir que él realmente creía en esta técnica: “En aquella época [su juventud, en la Residencia de Estudiantes], espontáneamente, me puse a practicar el hipnotismo. Conseguí hacer dormir con bastante facilidad a numerosas personas...” (Buñuel, 2000, p. 76). En realidad, las repeticiones en *El Ángel Exterminador* es una reduplicación del efecto hipnótico del cine, ya que Buñuel así lo reconocía: “Creo que el cine ejerce cierto poder hipnótico en el espectador. No hay más que mirar la gente cuando sale a la calle, después de ver una película: callados, cabizbajos, ausentes” (Buñuel, 2000, p. 79).

Otro elemento vital de la película, que los autores abordan con frecuencia, es la cuestión de su **temporalidad**. La historia pasa, casi en su totalidad, en un salón donde los personajes están encerrados, lo que dificulta al espectador establecer la duración de los acontecimientos. Sumado a esto, los diálogos, intencionadamente, evitan referirse al tiempo, salvo en contadas ocasiones. Esta temporalidad difuminada lleva al espectador, junto con los personajes, a una desorientación, transportándoles a un 'tiempo subjetivo'.

La intención de Buñuel en lograr el 'engaño del tiempo' en *El Ángel Exterminador* queda cristalina con estas palabras:

Mientras el encierro y el malestar duran, el tiempo es, como una eternidad. En el cine el tiempo y el espacio son flexibles, obedecen al realizador. En esa película, en cuanto los personajes quedan encerrados, es como si ya no hubiera tiempo. ¿Cuánto tiempo están allí dentro? ¿Diez minutos, diez días, diez años? No se sabe. Están en otro tiempo". Y complementa con una frase importantísima para el desarrollo de este estudio: "Por eso hay repeticiones: no es el tiempo como una línea (de la Colina y Pérez Turrent, 1999, p. 131).

En *El Ángel Exterminador* hay muchas **alusiones religiosas** que han interesado a sus estudiosos (al fin al cabo esta es una de las obsesiones de Buñuel). "Se ha intentado dar explicaciones en esta dirección, considerando que la situación básica procede de la primera velada pascual, con los judíos encerrados en sus casas como *Los naufragos de la calle Providencia*" (Sanchez Vidal, 2009, p. 257).

Incluso se ha dotado a los personajes una condición religiosa para explicar los hechos ocurridos en la película. Para Maurice Drouzy sería necesaria "una intervención directa de Dios Padre (Nóbile, el anfitrión), el sacrificio de Cristo (el cordero inmolado y comido) y la alianza de la Virgen y el Espíritu (la de la Valkiria con Nóbile tras el telón, tan teatral, del gran salón) para que los creyentes puedan entonces dejar su encierro" (Drouzy en Sanchez Vidal, 1999, p. 237).

Sin embargo, Buñuel parece zanjar estas interpretaciones con esta respuesta, al ser cuestionado si Nóbile era 'el Cristo' en la película: "Es bondadoso y sufre menos por sí mismo que por sus invitados; pero no creo que sea Cristo" (de la Colina y Pérez Turrent, 1999, p. 130). Y asevera, con esta afirmación, que le atribuyen intenciones que no tuvo:

[...] me atribuyen símbolos arbitrariamente. Estaba filmando *El Ángel*, eran las seis de la tarde y las siete había que dar el corte. No se me ocurría nada, pero tampoco podía desperdiciar una hora. Le dije a Nóbile que se sentara junto a un cordero atado a la pata del piano, le entregué un cuchillo y pedí a Silvia que se sentara cerca de Nóbile. Y no se me ocurría mas y llegaron las siete. Al día siguiente podía seguir con otra escena, pero había que cambiar el emplazamiento y la iluminación. Se me ocurrió que Silvia vendara con un pañuelo los ojos del cordero y le diera el puñal a Nóbile. Así quedó. Todo improvisado, sin pensar en que los objetos fueran símbolos. Buen símbolo de nada. A pesar de eso, algunos críticos hicieron varias interpretaciones. El cordero, es decir el cristianismo; el cuchillo, la blasfemia... Y no había nada de eso, todo era arbitrario, se trataba de provocar solo alguna inquietud... (de la Colina y Pérez Turrent, 1999, p. 129).

¿Sería *El Ángel Exterminador* una de las primeras expresiones del **realismo mágico**? Esta es la reflexión que hace Víctor Fuentes. Reforzando su teoría, el autor atribuye a las repeticiones otro elemento de la presencia de realismo mágico en la película:

La repetición, tan frecuente a lo largo de la película, adquiere ahora un papel mágico (de ahí lo de realismo mágico), talismánico: anula el tiempo y el espacio del encierro –dentro de la concepción mítica del eterno retorno– , y los invitados podrán salir volviéndose a poner en su sitio, recobrando sus convencionalismos –aunque, claro está, para caer en otro encierro– (Fuentes, 2000, p. 108).

Si así fuera, Buñuel estaría adelantado a Gabriel García Márquez en este género, que publicó su novela *Cien años de Soledad* seis años después de la proyección de *El Ángel Exterminador*. Pero esto no significa un reconocimiento hacia Buñuel como el pionero del realismo mágico, ni mucho menos convierte a García Márquez en una especie de seguidor. Sería desproporcionado e injusto con el escritor colombiano. Lamentablemente, el lector menos avisado puede quedar con esta impresión al ver el título del libro de Augusto M. Torres, *Buñuel y sus discípulos* (2005), donde el autor dedica alrededor de diez páginas a García Márquez. A pesar de las advertencias del autor en la introducción: “En realidad no creo que Luis Buñuel tenga ningún discípulo

[...]” (p. 8); y al principio de sus páginas dedicadas al escritor: “Nunca pensé incluir al novelista Gabriel García Márquez en este libro porque no es director de cine, ni tampoco discípulo de Luis Buñuel” (p. 138), este título es capcioso y puede dar lugar a falsas interpretaciones.

Ahora bien, puntos en común seguramente había entre los dos autores, ya que hubo un intento de unirlos: en 1962 Gabriel García Márquez envía una sinopsis de una posible película a Buñuel titulada *Es tan fácil que hasta los hombres pueden*. El proyecto no se llevó adelante y posiblemente se ha perdido una gran oportunidad de unir estos dos talentos. Tomando las palabras de Manuel Villegas López, todo apunta en la dirección de que *El Ángel Exterminador* está en el sendero del realismo mágico, lo que le concede un valor añadido:

[...] el universo de Buñuel no es un mundo real, ni un mundo fantástico, sino algo común a ambos. De lo más real y concreto surge, directamente, lo sacralizado, casi sagrado. Entrar en la orbe de la obra de Buñuel no es estar en la realidad, ni abandonarla por completo (Villegas López, 1964, p. 8).

¿Sería posible definir *El Ángel Exterminador* como una **película ‘sinsentido’ pero a la vez, tampoco ‘sinsentido’?** Lejos de ser un juego de palabras, es una convicción de Roland Barthes de que es imposible fabricar lo inteligible: “Todo tiene un sentido, incluso el sinsentido (que tiene por lo menos el sentido de ser un sinsentido)” (Barthes, 2005, p. 22). Apoyado en su teoría del ‘sentido suspendido’, el autor hace un análisis muy favorable a la película:

[...] la película es muy bella: se puede ver cómo, en cada momento, el sentido está suspendido, sin ser nunca por supuesto un sinsentido. No es en absoluto una película absurda; es una película que está llena de sentido, llena de lo que Lacan llama ‘significancia’. Está llena de significancia, pero no hay un sentido ni una serie de pequeños sentidos [...] (Barthes, 2005, p. 24).

Esto significa que la película provoca respuestas pero no las da y es natural que se encuentren muchas interpretaciones dispares, ya que, según el autor, el número de

significados excede siempre al número de significantes: “sin eso no existiría ni literatura, ni arte, ni historia, ni nada de lo que hace que el mundo se mueva” (Barthes, 2005, p. 20).

El autor sigue su análisis favorable a la obra y al director español:

En esta película hay también un hallazgo inicial que es responsable del logro total: la historia, la idea, el argumento tienen una nitidez tal que dan la ilusión de necesidad. [...]

Buñuel pudo expresar toda su metáfora (porque Buñuel siempre ha sido muy metafórico), todo su arsenal y su reserva personal de símbolos [...].

Y para terminar, Barthes deja entrever que para hacer buen cine no es necesario romper la estructura tradicional del relato: “[*El Ángel Exterminador*] es una cosa bella porque existe una historia: una historia con un comienzo, un fin, un suspenso.” (Barthes, 2005, p. 25).

¿Qué punto de vista tendría un filósofo sobre *El Ángel Exterminador*? Gilles Deleuze (2012a, p. 191), teoriza las repeticiones encontradas en la película y las divide en dos grupos: la mala y la buena repetición: [...] la ley de mala repetición mantiene a los invitados en la habitación de límites infranqueables, mientras que la buena parece abolir los límites y abrirlos al mundo. Con la contraposición entre el mal y el bien, el filósofo identifica la primera repetición bajo la forma de la inexactitud, de la imperfección; y la segunda, la repetición salvadora (volver al punto inicial para terminar el encierro), como exacta, proporcionada por la Virgen María (Leticia) y por el Dios-anfitrión (Edmundo).

Naturalmente, como no podría dejar de ser, muchos estudiosos y comentaristas insisten en una presencia fuerte en la película del surrealismo, como es el caso de João Bénard da Costa, autor de *Luis Buñuel*, publicado por la Cinemateca Portuguesa:

En *El Ángel*, Buñuel asume hasta las últimas consecuencias de la ‘locura’ surrealista. Treinta y tantos años después del *Chien Andalou* y *L’Âge d’Or*, abrió una vez más, ‘todas las puertas de lo irracional’, regresando a la regla que en 1929 acordara con Dalí de ‘no aceptar ninguna idea, ninguna imagen que pudiera dar lugar a una explicación racional, psicológica o cultural’ (Bénard da Costa, 1982, p. 118).

Esta opinión tan rotunda contrasta diametralmente con la de Xavier Bermúdez, que encuentra en *El Ángel Exterminador* una incontestable verosimilitud:

[...] de lo que no se trata solamente aquí es de que, planteado el hecho de que el grupo de burgueses no pueda salir del salón, ni la gente de afuera pueda entrar en la mansión, lo aceptemos por las buenas, dado el tono de irrealidad que al principio se nos plantea, sino que ocurre que, según se va desarrollando la historia, aquellas imposibilidades nos van implicando, y, extrañamente, las vamos sintiendo plenamente dotadas de lógica (Bermúdez, 2000, p. 176).

A todo esto se suman publicaciones en diferentes revistas, como por ejemplo *El Ángel Exterminador. El sueño profético del gran Hermano buñuelesco*, de Miguel Ángel Moreno Tavera (Docta Ignorancia Digital, 2013. Año IV, núm. 4 – Estudios Culturales); *El Ángel Exterminador: vivir en la revolución de la sociedad de riesgo*, de Fernando Vidal Fernández (Iglesia Viva, núm. 232, oct-dic 2007); *El Ángel Exterminador, de Luis Buñuel: Auto sacramental cinematográfico*, de Nancy J. Membrez (Significação. Revista de Cultura Audiovisual outono – inverno 2008 nº 29), etc.

Es en este contexto con tantas opiniones, conclusiones e interpretaciones sobre la película con que este estudio está siendo desarrollado. La riqueza de puntos de vista sobre *El Ángel Exterminador*, lejos de inhibir nuevos estudios, los hacen todavía más completos por la abundancia de información disponible. Como complemento a la vasta discusión publicada sobre *El Ángel Exterminador* se observa la oportunidad de incidir una vez más en el análisis de una de las películas más representativas de Luis Buñuel. Esta vez, centrándose en su narrativa relacionada con el tiempo y en las técnicas audiovisuales que la materializa. Para ello, a partir del punto siguiente se abordarán las bases del estudio: los mecanismos teóricos y a la vez los recursos expresivos y narrativos que sirven para construir el discurso de la película.



## 2.2. La narrativa audiovisual

Se entiende por narrativa audiovisual, todos aquellos formatos que se basan en imágenes visuales y/o sonoras para contar una historia: cine, radio, televisión, video viral... Cada uno de estos formatos o medios, debido a su tecnología y principalmente al público que van dirigidos, tienen sus peculiaridades y matices a la hora de narrar. Abordar todos estos medios no es el objetivo de este estudio, por lo que se centrará en la narración cinematográfica: en la película como objeto de lenguaje, de representación y como unidad de comunicación. En este apartado se tratarán los elementos que, en conjunto, construyen la película como texto.

Para pensar en el cine en nuestros días, hay que considerar que ni siempre el espectador lo ve en su ambiente natural (una sala oscura), ni tampoco con el mismo involucramiento psicológico de entregarse a la proyección ('voy a ver una película') y según Barthes, "[...] la elección del film, en el fondo no es jamás totalmente libre" (2005, p. 16). Hoy el espectador tiene diferentes formas de ver una película: DVD, Blue Ray, Blue Ray 3D, televisión (con interrupción publicitaria), 'Pago por visión' o por Internet (de manera legal o ilegal). Por tanto, su implicación con la narrativa puede ser comparada con un lector que duerme con el libro sobre el pecho, retomando la lectura en otro momento. Siguiendo con esta comparación, el espectador de soportes digitales puede volver a ver escenas anteriores de una película inacabada, igual que un lector puede retroceder algunas páginas del libro para retomar la comprensión de la narración. Sin embargo, hay una diferencia en la construcción de la comprensión del relato por parte de los dos receptores y su implicación con lo narrado: el lector es literalmente un coautor de todo lo leído, mientras que el espectador es un intérprete de todo lo que ve.

Usando como ejemplo el principio de la novela distópica de George Orwell, 1984, el lector leería: "Era un día luminoso y frío de abril y los relojes daban las trece. Winston Smith, con la barbilla clavada en el pecho en su esfuerzo por burlar el molestísimo viento, se deslizó rápidamente por entre las puertas de cristal de las Casas de la Victoria, aunque no con la suficiente rapidez para evitar que una ráfaga polvorienta se colara con él".

Pues bien, el lector actuaría como coautor delante de esta descripción y determinaría cuan frío y luminoso es este momento, definiría al personaje (o apenas su imagen desdibujada), imaginaría (o no) el sonido del *molestísimo* viento, añadiría manchas en los cristales de las puertas, si quisiera...

Si esta descripción fuera adaptada al cine<sup>1</sup>, es decir, en imágenes y sonidos, el espectador recibiría la información inmediata: el personaje definido físicamente, igual que su vestimenta, andando despeinado contra el viento, en una postura agarrotada por el frío, bajo un cielo azul grisáceo, llegando a un edificio decadente con una puerta circular de cristal llena de fisuras por el abandono. Como soporte dramático, se escucharía el sonido del intenso viento, el chirrido de la puerta mal conservada y, si cabe, alguna música incidental.

Esta información visual y sonora libera al espectador de la construcción ambiental para concederle la interpretación del momento: ¿qué estado de ánimo tiene Winston Smith? El ambiente descrito, además de decadente, ¿transmite soledad, abandono o sufrimiento? ¿Qué sentido tiene esta presentación del personaje?

Esta comparación no intenta probar que el lector no interprete o añada emociones al relato (sí que lo hace constantemente, cuando es requerido durante la lectura), tampoco que el espectador no complemente lo que ve/escucha. Esta comparación tiene el propósito real de confirmar que [...] “el relato cinematográfico acumula la narración icónica y la narración novelesca” (Simon, 1983, p.183).

Esta dualidad provoca una relación profunda del espectador con la obra. Porque, según Vanoye y Goliot-Leté (2008, p. 10), “[...] el espectador tiende a proyectar preocupaciones suyas en la película. “[...] Generando sus [...] impresiones, emociones, intuiciones” sobre el relato.

En esta línea, Tomás Andrés Tripero (García García y Rajas, 2011a, p. 37), basado en la psicología de la Gestalt, reafirma esta relación: “Entre el estímulo, la narrativa audio-

---

<sup>1</sup> De hecho, se adaptó esta obra para el cine en el año 1984, bajo la dirección de Michael Redford.

visual en este caso, y la respuesta, el modo como esa narrativa es interpretada por el espectador, contribuyendo a la creación de emociones, tienen lugar unos ‘procesos de organización o de configuración’ propios de lo que entendemos por nuestra conciencia”.

Sin embargo, tampoco se puede atribuir al espectador una autonomía interpretativa plena de la narrativa. Si así fuera, no encontraríamos películas como *El nacimiento de una nación*, (*The Birth of a Nation*) de D.W. Griffith (1915), *El acorazado Potemkin*, (*Bronenosets Potyomkin*) de S. M. Eisenstein (1925), *Sangre, sudor y lágrimas* (*In which we serve*) de David Lean y Noel Coward (1942), y tantas otras que tuvieron la misión de adoctrinar a la platea políticamente, éticamente e ideológicamente.

Dentro del proceso de intervención del espectador en el relato fílmico, éste tiene a su disposición una gran cantidad de elementos interpretativos que actúan en conjunto y de forma complementaria (**estímulos**): el color (o la ausencia de éste, en el caso del blanco y negro), la luz, el encuadre (lo que se ve o parte de lo que se ve), los movimientos aplicados en las imágenes, los puntos de vista, la secuencia en que los hechos son presentados (interfiriendo, o no, en el tiempo lógico), y un sinfín de recursos narrativos que estimulan su interpretación (**la respuesta**).

Partiendo de una incoherencia excitante, en la que la imagen fílmica es un registro de la realidad (causando una percepción objetiva – se ve lo que registra la cámara) y a la vez una percepción subjetiva del mundo (la del realizador), Marcel Martin (2002, p. 31) afirma que la imagen soporta un coeficiente sensorial y emotivo que nace de las condiciones mismas en las que transcribe la realidad. “En este nivel exige ya el juicio de valor y no el juicio de hecho, es por cierto algo más que una simple representación”.

Además de la relación afectiva de las imágenes, Martin afirma también que éstas están llenas de ambigüedades, en cuanto a sus sentidos, y con polivalencia significativa: “A pesar de reproducir fielmente los acontecimientos filmados por la cámara, la imagen no nos favorece por sí misma cualquier indicación con relación al sentido profundo de estos acontecimientos”.

Esta polivalencia significativa se debe a varios factores. La primera está relacionada con la vivencia del espectador, así como su repertorio cultural. Por ejemplo, en *El Ángel Exterminador* encontramos la presencia de un oso. Para unos no se encuentra una expli-

cación definida, prefiriendo atribuirle a una de las locuras del director; para otros podría estar relacionada con la expresión de la oscuridad, de las tinieblas; o coincidiendo con Jung, este símbolo representaría el aspecto peligroso de lo inconsciente (Estas dos interpretaciones sobre la figura del oso se encuentran en Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 790). Además de estas posibilidades hipotéticas, se encuentra una interpretación, difundida en México, de que el oso era 'la Unión Soviética que tenía sitiada a la burguesía'. A esta última interpretación Buñuel ironiza: "y así la película quedaba enciclopédicamente explicada" (de la Colina y Pérez Turrent, 1999, p. 129).

La segunda razón de la polivalencia de significados en la interpretación de un texto fílmico es cómo el espectador combina las cinco 'materias de la expresión' que constituyen la base de una película: imágenes, signos escritos, voces, ruidos y música. "Sobre esta base [materias de la expresión] el film 'roba' lenguajes ya consolidados para mezclarlos, superponerlos y articularlos en una amalgama completamente original" (Casetti y di Chio, 1998, p. 67). Pero el resultado de esta amalgama tendrá la contribución del espectador cuando éste hace una jerarquía entre 'las materias de expresión'.

Pues bien, el espectador interpreta y además interfiere en lo narrado, sin embargo el enunciado fílmico, claro está, es competencia del director. Partiendo de un guión previamente desarrollado, será el director quien determinará hasta dónde, o a partir de qué punto, quiere que el espectador complemente su obra.

Pero, ¿cómo nace esta relación entre el director y el espectador? En otras palabras, ¿cómo nace una película? Posiblemente habrá otras maneras que las aquí mencionadas, pero es una reflexión sincera para encontrar las circunstancias de cómo se materializa una narrativa fílmica. Claro está que existen varias motivaciones para que esto ocurra, pero buscando los extremos que las componen, se encontrará, por un lado, la vocación del ser humano en narrar sus creaciones y comunicarse con los demás, y, por otro, el aspecto comercial que mueve muchos recursos económicos y tiene expectativas de un retorno financiero.

Dicho esto, podemos imaginar a un guionista buscando un productor ejecutivo para llevar su historia a la pantalla, o a la inversa, un productor buscando un buen guión para producir. Podemos también pensar en un director que al leer un libro lo ve perfecto

para adaptarlo al cine y contacta con un productor para financiarlo; o al revés, un productor que desea transformar una obra literaria en película y busca un director de su confianza para llevarla a cabo. Otra variación sería que el guionista, al no encontrar un productor, seduzca a un director con su historia y éste encuentre los medios financieros para su producción. Si una de estas alternativas llegara a buen puerto, se da, pues, la génesis de la narración audiovisual: el guión literario (sea un guión original o la adaptación de una obra literaria).

En cuanto a los recursos económicos para producir una película, lo dejaremos de lado, ya que su narrativa solo se hace en números y, en los días actuales, es posible burlar la estructura comercial, al menos, en lo que a la distribución se refiere, al usar Internet como pantalla.

La etapa que empieza con el guión literario bien podría ser llamada etapa iniciática por su trascendencia, ya que de él saldrá la estructura básica y fundamental para la película: la historia. Será escrito con la intención de ser trasladado a una relectura en audiovisual y siendo así se expresará con acciones y comportamientos. Un guión literario en sí mismo es una narrativa (de lo que será la película), que al ser reinterpretado, se convertirá en otra narrativa: la fílmica. Esta conversión será materializada en el guión técnico, donde se fragmentarán las escenas en encuadres (planos), se van a prever los movimientos de cámara y la atmósfera lumínica, así como una infinidad de recursos expresivos pertenecientes a las imágenes, sumados a los del audio (música, ruidos y diálogos).

Aunque el guión literario esté escrito en unidades narrativas (escenas y secuencias), será el guión técnico el que organizará el discurso. Su cometido es estructurar la historia, crearla y narrarla con vistas a la película. Se puede decir que el primero define 'lo que se cuenta' y el segundo 'cómo se cuenta'.

Si bien lo que se trata aquí es la narrativa cinematográfica, no se puede obviar la herencia de la narrativa literaria en cuanto al 'plano del contenido' de una película. De la misma manera que una obra literaria, una película es una sucesión de hechos que se producen a lo largo de un tiempo establecido, que interfieren y modifican la situación inicial. La similitud se extiende a los componentes del género literario: historia, na-

rrador, personajes, discurso y tema. Otra similitud es la estructura de la historia, ya que ambas necesitan un planteamiento (informaciones iniciales para que se desencadene las acciones posteriores), un nudo (cambios que provoca alteraciones en el estado presentados en el planteamiento) y un desenlace (la parte final en el que se resuelve, o no, los conflictos). Tanto en la literatura como en el cine está la presencia del narrador, de los personajes, de un marco físico, del espacio y de un tiempo para desarrollar la historia. Los temas tratados casi siempre son comunes y está implícito o explícito aspectos de la condición humana. Si se toma como ejemplo la obra citada de George Orwell, *1984*, relatada en la literatura y en el cine, se encuentra como tema central la supresión de la libertad de los individuos en un estado totalitario. Temas costumbristas, realistas, humorísticos, biográficos, fantásticos, de ciencia ficción y fábulas abundan en los dos artes.

Pero, ¿hasta que punto los conceptos de la narración literaria son extensivos a la obra cinematográfica? La narratología literaria está bastante definida y parte de premisas ya comprobadas. Sus conceptos teóricos, terminología y clasificaciones son estudiados desde la Grecia antigua, pasando por depuraciones y enriquecimientos a lo largo de la historia, como con los formalistas y los estructuralistas. A primera vista, la evidencia muestra, guardando las distancias, que es posible aplicar los principios de la narratología literaria en el relato cinematográfico, dándole así un carácter interdisciplinar: ¿Acaso no podemos hacer un paralelismo entre un cuento y un cortometraje, entre una novela y un largometraje y entre una crónica y un documental? Como en la literatura, ¿la narrativa cinematográfica no está sedimentada en historia, narrador, personajes, discurso y tema? ¿Acaso no es posible que el espacio ayude a dibujar los personajes y se pueda manipular el tiempo de la misma manera?

A pesar de la similitud entre conceptos, la narratología literaria debe ser vista como un punto de partida para evolucionar hacia una narratología para el contexto audiovisual, ya que las herramientas de expresión son diferentes, lo que hace el discurso distinto. Identificando estas diferencias, García Jiménez elaboró una definición de la narratología audiovisual:

[...] la facultad o capacidad de que disponen las imágenes visuales y acústicas para contar historias, es decir, para articularse con otras imágenes y elementos portadores de signifi-

cación hasta el punto de configurar discursos constructivos de textos, cuyo significado son las historias (García Jiménez, 1993, p. 13).

Además, añade García Jiménez, que cada acepción particular de la narrativa audiovisual (fílmica, radiofónica, televisiva, etc.) remite a un sistema semiótico que impone consideraciones específicas para el análisis y construcción de los textos narrativos. Por esta razón, se hace imprescindible navegar en los estudios existentes sobre la narrativa audiovisual para establecer parámetros sobre la narrativa moderna.

Es inevitable empezar por los estructuralistas que afirman que la narración tiene dos partes: una historia, el contenido de los acontecimientos (acciones y sucesos), los existentes (personajes y escenario); y el discurso, que es la expresión y los medios para contar el contenido de la historia. Parece que hasta aquí nada ha cambiado desde Aristóteles, que ya reconocía esta estructura. Pero lo que no puede pasar desapercibido es que en el texto cinematográfico hay dos autores en la misma narración: el guionista que organiza la historia y el director que determina el discurso. En el caso de un guión adaptado, tendrá entonces tres enunciadores, tres autores y posiblemente tres puntos de vista, aunque cabe cuestionar en qué proporción el guionista se impone sobre el autor original (por los cambios que hace en su obra) y lo fiel que será el director a su guión. Sin embargo, sobre esta cuestión, Claude Bremond (en Chatman, 2013, p. 26) aboga por un significado autónomo de la historia, afirmando que, independientemente del proceso expresivo, la historia será la misma, pudiendo ser adaptada a un ballet, una película o una novela sin perder sus propiedades fundamentales. Esta capacidad de adaptación de la historia es argumento suficiente para aceptar que las narraciones son independientes del cualquier medio.

Ahora bien, si la historia en sí tiene su significado independientemente del medio que es transmitido, es necesario hacer esta distinción: la historia es el plano del contenido de la narrativa y el discurso es su plano de expresión. Pero cada uno de ellos tendrá dos elementos que hace que la narrativa se consuma en su conjunto: la sustancia y la forma. Empecemos por el plano del contenido. La historia tiene como sustancia las representaciones de mundos reales o ficticios, que expresarán una ideología,



Fig. 1. Autores del texto narrativo cinematográfico. Fuente: Reelaboración propia de la teoría estructuralista

conceptos, referencias y referentes. Pero para que esto se lleve a cabo es necesario que exista la forma para que esto sea transmitido, es decir, necesita agentes que expresen este contenido: los personajes que hablando, moviéndose, emocionándose haga llegar este relato al exterior; los acontecimientos que entrelazan estos personajes; un espacio donde se muevan y se interaccionen; un tiempo histórico para situar los acontecimientos y uno físico para que ocurra las acciones y sucesos.

En cuanto al plano de la expresión, el discurso se identifica también con una *sustancia* y una *forma*. Como en este estudio, el punto de interés es el discurso cinematográfico. La *sustancia* identificada son las propiedades del audiovisual: el sonido en su plenitud, conformado por las palabras, los ruidos, la música y por qué no decir, el silencio. Y la imagen, sea estática o dinámica. Si el director tiene estos elementos en sus manos para contar su discurso, él definirá, frente a posibilidades existentes, cómo utilizarlas. Este 'usar' la sustancia de la narrativa cinematográfica es la *forma* del plano de la expresión.

Estas formas se multiplican a medida que las conoce. Lo primero a mencionar es la orden, duración y frecuencia, características dadas al tiempo en el cine. El director decidirá si el tiempo que él representará con imágenes y sonidos será en un orden lineal o fragmentado con analepsis (*flashback*) o prolepsis (*flashforward*); si la duración que dará



será la normal o anormal; y si los hechos se repetirán en el tiempo que él estableció. Ahora bien, estos tres elementos, en principio temporales, pueden ser prestados para definir otros aspectos del discurso del director: en qué orden, duración y frecuencia enseñará los personajes, los espacios, las acciones, etc.

El segundo aspecto de la forma del discurso es la poética. Aunque el plano del contenido y de la expresión tienen una interdependencia y se puede cuestionar donde empieza la poética, es en el discurso donde se manifiesta la retórica audiovisual, ya que es donde se pone en marcha el mecanismo discursivo creativo. Y el tercer aspecto es el conjunto de códigos de la imagen y del sonido a la disposición del director: movimientos y altura de la cámara, la luz y el montaje visual y sonoro.

Aunque estos temas serán tratados más adelante en este estudio, se propone este diagrama a modo de resumen:

	SUSTANCIA		FORMA
<b>HISTORIA</b> Plano del Contenido	Ideología Concepto Referente		Personaje Espacio Tiempo Acción
<b>DISCURSO</b> Plano de la Expresión	<b>Sonido</b>	Palabra Ruido Música Silencio	Orden Duración Frecuencia + Poética (retórica y creatividad) + Códigos de la imagen + Códigos del sonido
	<b>Imagen</b>	Dinámica Estática	

Fig 2. Historia y discurso. Fuente: Reelaboración propia de la teoría de Historia y discurso de Chatman (2013).

Analizando este cuadro, idealizado concretamente para la narrativa cinematográfica, la pregunta es si los conceptos identificados en él pueden ser aplicados en *El Ángel Exterminador*, objeto central de este estudio. La respuesta es sí. La película puede tener otras variables ajenas a la estructuración de su narrativa, pero la información aquí

presentada es perfectamente pertinente. Lo que sí puede observar es que la narrativa de esta película no cuenta con el soporte de lo que se convino llamar de *género*. Cuando una película 'pertenecer' a un género cinematográfico, la descodificación de su contenido, para bien o para mal, se facilita debido a parámetros establecidos manifestados en tipologías de personajes, de acciones y desenlaces, como es el caso de la mayoría de películas bélicas, románticas, etc. Por tanto, los géneros tienen funciones que auxilian la narración, o más bien actúan como elemento de economía al eludir informaciones ya establecidas en el interior del género.

García Jiménez (1993, p. 66 y 67) pone de manifiesto que los géneros desempeñan diversas funciones que pueden ser beneficiosas a la narración, como la cognitiva, ya que actúan como sistemas de reconocimiento y ayudan a la identificación de los relatos audiovisuales; la función iconológica, ya que subrayan el compromiso del texto con el contexto y su condición de síntomas o símbolo de una cultura dada; y la función poética, ya que proporcionan referencias acerca de los elementos-tipo del contenido de la historia.

Una vez identificado el género, esos elementos-tipo se convierten en criterios constructivos; sistémicos: las regularidades de género hacen previsible el sistema narrativo; pragmáticos: los géneros hacen más legible el texto porque contribuyen a reconducir el conjunto de expectativas de los destinatarios; hermenéuticos: hacen al texto narrativo más legible y comprensible en la medida en que se ven validadas las expectativas de espectador; estéticos: permiten establecer una verosimilitud propia de un género particular; e ideológicos: cada género es el indicio de una particular 'visión del mundo' y, en cuanto tal, aparece cargado de determinados valores.

En el caso de *El Ángel Exterminador*, no se la identifica con un género en particular y su narrativa no cuenta con estos elementos favorecedores citados por García Jiménez. Sin embargo, no significa que carece de un modelo de contenido antropológico e ideológico. Saltan a la vista los factores que operan por contraste: ricos y pobres, cordura-locura, civilidad-salvajería, etc. Lo bueno de no pertenecer a un género es que se aleja, aparentemente, de los clichés pero también queda la tentación de querer encastrarla en un nuevo género (surrealista, por ejemplo) o etiquetarla simplemente como

cine de autor. Las dos últimas opciones pueden contribuir a reforzar a Buñuel con el mito del director enigmático, pero a la vez puede ser un obstáculo a la interpretación de su narrativa en el momento que, sistemáticamente, se da por sentado que su discurso es inescrutable e impenetrable.

### **2.3. La creación y construcción de la historia**

Crear una historia para el cine es hablar del guión literario, la génesis de una película. Parte de una idea que va creciendo hasta transformarse en un relato cinematográfico destinado a un receptor ávido de buenas historias para entretenerse: el espectador.

Justo porque el guión literario cinematográfico es la propia película, se empieza este apartado con estas palabras de Hitchcock, contando su actitud en todas las fases de producción y su preocupación con la claridad de la narrativa: “Tengo que evitar ir demasiado deprisa en una película. Tengo que recordar que aunque yo me sé la historia al dedillo, el público tiene que irla asimilando gradualmente. De otro modo, resultaría demasiado imprecisa para ser inteligible” (Gottlieb, 2000, p. 244).

Tomando en cuenta estas palabras, y determinando la relación guión/película como inseparables, es fundamental empezar el proyecto (desde la idea inicial de la historia) pensando en el espectador, en sus expectativas y, principalmente, en su entendimiento. Es normal en cualquier actividad que el emisor, llevado por la ‘deformación profesional’, dé por sentado que el receptor entiende aquello que le es supuestamente común: un ingeniero aeronáutico hablaría con detalles de los propulsores de los cohetes como uno más; un poeta mencionaría la métrica como si todos la conocieran; y un astrónomo citaría los cuásares y los púlsares con naturalidad, partiendo del supuesto de que esto es ampliamente conocido.

Esta misma ‘deformación’ puede darse fácilmente con el guionista, con el director y su equipo, cuando dan por hecho que el espectador va a entender sus guiños, sus mensajes implícitos, la construcción de sus elipsis, etc. Esta observación, lejos de inhibir la creatividad, es una alerta para no romper la complicidad entre la narrativa y el es-

pectador. No se trata de ser literal, ni mucho menos. Simplemente estar seguro de no perder la verosimilitud en el relato y más que nada estar atento al hecho de que el espectador seguirá el raciocinio, aunque abstracto algunas veces, de la historia. No importa el estilo de cómo el director conduce su película, pero esta preocupación está presente entre todos los directores experimentados, como en el caso de Alfred Hitchcock y Andrei Tarkovski:

No tengo tiempo de película para malgastar en caprichos. Me gusta que la pantalla esté bien utilizada, con todos los rincones bien llenos y ninguna teoría pseudo-artística retrasando la acción. Hoy en día quiero que el montaje y el libreto sean lo más discretos posible y lo único que me interesa es desarrollar los personajes y contar la historia con claridad, sin caprichos de director (Hitchcock en Gottlieb, 2000, p. 243).

Al principio, al elaborar el guión de dirección, me esforzaba por ver en espíritu una imagen bastante exacta de la futura película, incluso de su puesta en escena. Hoy, en cambio, tiendo a desarrollar tan sólo una idea bastante aproximada de la futura escena o plano, para que puedan éstos surgir luego en el rodaje con mayor espontaneidad, pues las circunstancias exteriores en el lugar del rodaje, el ambiente, el estado de ánimo de los actores, todo eso lleva a soluciones nuevas, originales inesperadas. [...] Por eso, tiendo cada vez más a pensar que se debe ir al rodaje preparado, sí, pero sin ideas preconcebidas, para poder depender así del ambiente de la escena y tener más libertad para la puesta en escena (Tarkovski, 2013, p. 153).

Se observa que estos dos directores tomaron sentidos inversos con la experiencia: Hitchcock evolucionó a la planificación objetiva y Tarkovski a la planificación más abierta, con espacio a la improvisación. Sin embargo ambos siempre intentaron no perder la conexión con los espectadores, que son los destinatarios, de hecho y de derecho, de sus películas.

Ahora bien, no se está aquí abogando por la literalidad o la obviedad del mensaje (el relato cinematográfico). El espectador espera mucho más que esto de un director. En realidad el espectador aprendió a lo largo de la historia del cine a descifrar códigos

y a participar del juego narrativo y psicológico presentadas por el director, donde se incluyen trampas y soluciones y le hace, de cierta manera, coautor de toda la trama. Por otro lado, es preciso ver cómo el cine entra en la vida del espectador, cómo éste elige la película que verá. Según Barthes, esta elección nunca es totalmente libre:

Existe una suerte de moral más o menos difusa de las películas que hay que ver, imperativos de origen cultural forzosamente, que son bastante fuertes cuando se pertenece a un medio cultural (aunque más no sea porque hay que ir en contra para ser libre). Algunas veces esto tiene su lado bueno, como todos los esnobismos. Uno siempre está un poco dialogando con esta especie de ley del gusto cinematográfico (2005, p. 17)

Si esto es una verdad, o parte de una verdad, se puede entonces reforzar el principio de que el literal y la obviedad no atrae al espectador, no provoca diálogos y lo excluye de ser partícipe de la narrativa y de su comprensión.

Volviendo al valor del guión, se recurre a esta reflexión de Carrière y Bonitzer, un tanto poética, pero verdadera:

Con frecuencia, al final de cada rodaje, se encuentran los guiones en las papeleras del estudio. Están rotos, arrugados, sucios, abandonados. Muy pocos son los que conservan un ejemplar [...] Dicho de otro modo, el guión es un estado transitorio, una forma pasajera destinada a metamorfosearse y a desaparecer, como la oruga que se convierte en mariposa. Cuando la película existe, de la oruga sólo queda una piel seca, inútil ya, estrictamente destinada al polvo (2010, p. 13).

Y aclaran que escribir un guión es mucho más que escribir. En todo caso, es escribir de otro modo; con miradas y silencios, con movimientos e inmovilidades, con conjunto complejos de imágenes y de sonidos; y las relaciones que pueden tener entre sí.

Diez Puertas (2006, p. 7) define mejor lo que es 'escribir de otro modo', proponiendo una definición de la función del guionista y del propio guión. Aunque no sea de todo completa, es un punto de partida:

El guionista es un escritor que propone (adaptación) o que idea (el guión original) el contenido narrativo del texto audiovisual. Incluso, plantea una determinada representación:

escribe plásticamente. El guión, de esta forma, se convierte en un texto en potencia, un texto de gran complejidad debido a la propia estructura narrativa que concibe el guionista y a la multitud de signos audiovisuales implícitos en sus palabras.

Y complementa esta definición recordando que “el guión contiene lo que la película quiere decir (el relato); los elementos literarios del discurso fílmico (como los diálogos); una propuesta de puesta en escena”. Sería conveniente completar que un buen guión contiene también una aproximación a la puesta en cuadro e implícitamente la puesta en serie. Todo esto porque un buen guión ya es la película.

¿Pero, hasta donde va la responsabilidad del guionista en el relato cinematográfico? Si se toman las palabras de Tarkovski, esta figura no existe: “Un escritor debe escribir. Y quienes estén en condiciones de pensar en imágenes cinematográficas... que se hagan director de cine”. Estas palabras muestran que Tarkovski tiene dificultades en aceptar la figura del guionista independiente, debido a su concepción de cómo debe ser el cine: cine de autor como expresión artística. Sin embargo, se puede afirmar que el guionista sí existe y tiene una importancia vital para el director y su narrativa.

Se puede decir, confirmado por Carrière y Bonitzer (2010, p.17 a 21), que un guión tiene tres fuentes de origen diferentes:

**Un guionista escribe un guión** (lo que confirma su figura e independencia, aunque inicial), sea una idea original o de la adaptación de una obra ya existente (cuyos derechos puede haber comprado). Terminado el guión, se presenta a quienes tienen el poder de transformar este guión en una película: productores, distribuidores o directores.

**Un productor encarga a un guionista que le escriba un guión.** Las situaciones pueden ser las más variadas: el productor ha comprado los derechos de una obra literaria y tiene la intención de llevarla a la pantalla; el productor tiene una idea central de una historia y necesita un profesional para desarrollarla; un director ofreció al director un proyecto que le interesa pero necesita un guionista para escribir el guión. Posiblemente, el productor, sin comprometerse con el guionista, le pedirá inicialmente

un 'tratamiento', es decir un trabajo preliminar de 30 a 50 páginas. Si le conviene, hará el contrato y pedirá que termine la obra.

**Un director y un guionista escriben juntos un guión.** En este caso, el guionista propone un tema a un director, o viceversa. Ambos se ponen a trabajar, sea por su propia cuenta, sin ninguna clase de contrato con un productor; sea con el apoyo de un productor interesado en el proyecto; o que uno de los dos tenga la intención de producir la futura película (lo mas normal es que el director sea el productor). Cuando el guionista y el director trabajan juntos desde el principio, la película tiene todas las oportunidades de evitar el clásico divorcio entre el guión (la película soñada) y la realización (la película posible).

Se puede también encontrar una cuarta vía, menos común, donde el director y el guionista son la misma persona. Este es el caso de Quentin Tarantino, que firma en la mayoría de sus películas como director y guionista solitario, como es los caso de *Reservoir Dogs* (1992), *Jackie Brown* (adaptación para el cine de al novela de Elmore Leonard, 1997), *Kill Bill: Volumen 1* (2003), *Kill Bill: Volumen 2* (2004) y *Malditos bastardos* (*Inglourious Bastards*, 2009).

Sea como fuere, independientemente de los que están involucrados en la construcción del guión literario –este objeto que al final de cada rodaje se encuentra en la papelera del estudio–, el objetivo es crear con él “un conjunto finito y estructurado de signos lingüísticos, en el que una instancia enunciativa cuenta una historia”, como nos define García Jiménez (1993, p. 136).

### 2.3.1. El narrador

El principio de cualquier acto de comunicación consiste en la existencia de tres elementos: un mensaje, un emisor y un receptor. Dicho con las palabras de Carrière y Bonitzer, una historia, se cuente como se cuente, se transmita como se transmita, implica necesariamente a alguien que la cuenta y a alguien a quien se cuenta, un narrador y un narratario. “El narrador es el autor, el narratario es el público (oyentes, lectores, espectadores)” (2010, p. 115).

El emisor y el receptor conduce a los modos de producción y a las formas de consumo de la película. Estos elementos actúan fuera de la película, que en sí mismo es el mensaje. Dicho de otra manera, el emisor de una película es el autor (tal vez mejor sería decir los autores, por el número de personas que la construyen: guionista, director, productor, director de fotografía, etc.), y el receptor es un público determinado (segmentado por edad, nivel cultural y económico, etc.).

Casetti y di Chio (1998, p. 226) da otra terminología al emisor y receptor en función del texto fílmico: Autor implícito y Espectador implícito; Autor y Espectador modelo; Enunciador y Enunciatario; y que éstos asumen roles en el proceso de la transmisión y recepción del mensaje.

Se puede decir que existe el concepto de Narrador en todos los códigos de la realización de la emisión (los planos, la actuación de los actores, el montaje, etc.); el decorado y elementos que pueden encontrarse en él (carteles, calendarios, decoración que determine una fecha, títulos de una página de periódico, etc.); recursos estructurales como el *flashback* (determinando recuerdos, por ejemplo) o el *flashforward* (determinando anticipaciones) y, claro está, las figuras de informadores humanos. La función narradora de los informantes puede delegar sus poderes a uno o varios narradores asumiendo la totalidad o parte de la narración. Este narrador delegado puede tomar varias formas, como afirman Vanoye y Goliot-Lété, basándose en Metz (2008, p. 48 a 50):

**Narrador extradiegético:** es el comentador exterior, que puede ser una voz identificable o no. Se la encuentra, por ejemplo, en *El retrato de Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*, Albert Lewin, 1945) y en *Los diez mandamientos* (*The Ten Commandments*, Cecil B. DeMille, 1956), donde la narración está hecha por una voz reconocible (del propio director, Cecil B. DeMille). En este caso, la narración sitúa al espectador en el tiempo y espacio, dando informaciones adicionales para que la historia se desarrolle con comprensión. Pero lleva razón Diez Puertas en afirmar que este tipo de narrador impone una verdad absoluta y que muchos guionistas prefieren un relato no narrado o solo parcialmente narrado “para que sea el espectador el que saque sus conclusiones y, de este modo, el relato tenga una lectura más abierta” (Diez Puertas, 2006, p. 253).



**Narrador Peridiegético:** el narrador puede pertenecer al campo diegético, pero no interviene directamente en el desarrollo de la historia. Es un observador exterior de la acción y su voz puede identificarse con la de un vecino, de un habitante de la ciudad. En *El cielo protector* (*The Sheltering Sky*, Bernardo Bertolucci, 1989) se encuentra un narrador peridiegético: un europeo ajeno a la historia, sentado en un café marroquí, ve entrar tres americanos (los protagonistas) y hace la narrativa. El guiño de Bertolucci hacía el espectador es poner a Paul Bowles como narrador anónimo, el escritor del libro que se adaptó para hacer la película.

**Narrador Diegético o intradiegético:** este narrador, además de pertenecer al campo diegético, sí toma parte de la acción. Los ejemplos son innumerables debido a su frecuencia: en *Y la nave va* (*E la nave va*, 1983) donde Federico Fellini encarga al reportero Orlando (Freddie Jones), un personaje de la película, a dar las claves narrativas mirando al objetivo de la cámara, naturalmente dirigiéndose al espectador. En *La guerra de los Rose* (*The War of the Roses*, Danny DeVito, 1989) el abogado Gavin D'Amato (Danny DeVito) cuenta a una pareja que desea separarse la trágica disputa entre una pareja (los Roses) durante la separación. En *Amadeus* (Milos Forman, 1984), el músico Antonio Salieri (F. Murray Abraham), ya mayor y resentido, cuenta la historia de Mozart.

Ahora bien, Diez Puertas, basado en Genette, advierte que el narrador diegético tiene una percepción limitada, ya que ofrece la visión de su mundo, lo que ha vivido, lo que implica una visión parcial de la historia. "Incluso pueden mentir, equivocarse o exagerar" (2006, p. 253 y 254). Y, debido a la variedad de matices que se puede encontrar en un narrador diegético, propone identificarlo mejor entre un narrador fiable y un narrador problemático. El espectador cree en lo que le cuenta el narrador diegético fiable mientras que el problemático levanta sospechas en el espectador sobre la veracidad de su relato. Ve el mundo a su manera, algunas veces lo interpreta con parámetros neuróticos y fuera de la realidad. Las diversas características de los narradores problemáticos pueden ser de gran valía para el guionista: se puede crear tramas donde el espectador sea el 'coautor' de la historia al descubrir sus mentiras, exageraciones y tergiversaciones de los hechos.

**Narrador heterodiegético:** Es un personaje ajeno a los acontecimientos. No tiene participación en ellos o bien, simplemente, ha sido un espectador y cuenta lo que sabe. Así sucede con la voz del noticiario en *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1940). También se produce en aquellas películas en las que un personaje cuenta un cuento, como en *La princesa prometida* (*The Princess Bride*, 1987). ‘Son ejemplos dados por el autor’.

**Narrador homodiegético:** Un personaje que ha participado de los acontecimientos narra la historia de otro, casi siempre el protagonista, ya sea por relación directa (testigo presencial de los hechos) o indirecta (testimonios de cartas, entrevistas, etc.). Se encuentra este narrador ‘testigo’ en varias películas, como en *Eva al desnudo* (*All About Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950), o en *El gran Gatsby* (*The Great Gatsby*, Jack Clayton, 1974).

**Narrador autodiegético:** El personaje principal cuenta su propia historia y sus sentimientos y pensamientos, como en las películas *Ensayo de un crimen* (Buñuel, 1954), *La playa* (*The Beach*, Danny Boyle, 2000) o en *El lector* (*The Reader*, Stephen Daldry, 2008).

**Narrador yuxtadiegético:** Vanoye y Goliot-Lété presenta este narrador evocando a Christian Metz: “El personaje es diegético pero la voz, como voz, no lo es del todo dado que no se muestra al narrador en el acto de contar” (2008, p. 50).

Diez Puertas reúne otros criterios de clasificación de los narradores: por tipos (narradores marcos y narradores insertados), según su número (narrador fijo y narrador variable). Analizándolas, se puede fusionarlas, como se ve en la tabla [A]. Además identifica el narrador según el momento al que pertenecen los hechos que se narran [B]; en función del tono de sus intervenciones [C]; y según su forma de manifestarse [D]:

[A] TIPO Y NÚMERO DE NARRADORES	
Narrador marco	El que aparece desde el comienzo. Abren y cierran la historia.
Narrador fijo	
Narradores insertados	Varios narradores aparecen dentro de la narración para contar solo ciertas partes de la historia.
Narrador variable	

Fig. 3. Tipo y número de narradores. Fuente: Reelaboración propia de la clasificación de Diez Puertas (2006).

Se dedica algunas líneas al narrador variable por los recursos que pueden proporcionar al guionista y que se puede identificar en dos categorías: **narración variable monoscópica**, donde hay varios narradores y cada uno cuenta una parte de la historia; y la **narración variable poliscópica**. Varios narradores dan su versión particular del mismo hecho, como en *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950), que cuenta la historia del asesinato de un samurái y de la violación de una mujer, desde cuatro puntos de vista diferentes: los de los tres implicados (asesino, mujer violada y samurái muerto a través de una vidente) y un cuarto personaje (un leñador) que presencié también los hechos. Cada versión es diferente de la anterior, llevando el espectador a no conocer la verdad.

[B] SEGÚN EL MOMENTO AL QUE PERTENECEN LOS HECHOS QUE SE NARRAN		
<b>Narrador presentador</b>	El narrador cuenta al hilo de los hechos, a medida que éstos tienen lugar.	<i>Presente</i>
<b>Narrador reminisciente</b>	El narrador cuenta su biografía o determinados hechos del pasado.	<i>Pasado</i>
<b>Narrador anticipador</b>	El narrador cuenta lo que sucederá o lo que cree que sucederá en el futuro.	<i>Futuro</i>

Fig. 4. Narrador y momento. Fuente: Reelaboración propia de la clasificación de Diez Puertas (2006).

[C] EN FUNCIÓN DEL TONO DE SUS INTERVENCIONES	
<b>Narrador épico</b>	Se involucra en la acción y presenta los sucesos o su propio devenir con un tono grandilocuente, entusiasta y enfático.
<b>Narrador elegíaco</b>	También se involucra en la acción, pero utiliza un tono emotivo, entre afligido y admirado, dado que los acontecimientos que narra son dolorosos.
<b>Narrador irónico</b>	Se distancia de la acción y utiliza un tono despectivo, cínico, burlón y mordaz.
<b>Narrador crítico</b>	También se distancia de la acción, pero analiza, enjuicia y comenta con agudeza la historia que cuenta.

Fig. 5. Narrador y tono. Fuente: Reelaboración propia de la clasificación de Diez Puertas (2006).

[D] SEGÚN SU FORMA DE MANIFESTARSE	
<b>Narrador con voz superpuesta</b>	Es el narrador que se expresa con la palabra. Casi siempre el narrador es una voz sin fuente sonora diegética.
<b>Narrador con texto e imágenes</b>	Son los rótulos en el cine mudo, los textos superpuestos en la imagen (indicando el tiempo y el espacio del relato), o bien los textos al principio o al final de la película.
<b>Relator</b>	Es el narrador hecho presente, es decir, el narrador con rostro. Comenta la acción, decide lo que se ve e, incluso, puede romper la cuarta pared para dirigirse al público.

Fig. 6. Narrador y forma. Fuente: Reelaboración propia de la clasificación de Diez Puertas (2006).

### 2.3.2. El punto de vista

Al identificar el narrador, o narradores, se deduce que quien narra tiene un punto de vista de los hechos. Siendo así, habrá varios recursos e intenciones para determinar el punto de vista, que en su sumatoria, dará la visión del Autor/Emisor/Enunciador.

**El punto de vista del guionista.** Creará una historia con palabras, que luego será transformada en el relato cinematográfico. Sin embargo, aunque el guión sea efímero y se autodestruirá en nombre de la propia película, es en él que se encontrará el punto de vista originario, las intenciones originarias, la trama conspiratoria, tendenciosa, ideológica y parcial del punto de vista del Autor/Emisor/Enunciador.

**El punto de vista de cámara.** Según esté colocada, coincidirá con el ojo del emisor o de un personaje. Sin embargo, esto es mucho más que una cuestión de posición física de la 'captadora de imágenes'. Es el punto de vista del director, siguiendo, alterando, traduciendo el punto de vista reflejado en el guión. Esta confirmación o matización del punto de vista original, será fijado inicialmente en el guión técnico del director, donde él determinará los planos, sus tamaños, sus tiempos, sus espacios, etc. Posteriormente sufrirá arreglos en la preproducción, con la participación de los colaboradores del director (con énfasis en el director de fotografía y el diseñador de producción), para ma-

terializarse en la producción, el rodaje en sí mismo, donde este punto de vista es fijado y 'sacralizado' a través de los fragmentos (los planos). Pero, claro está, que este fraccionamiento del mensaje del Autor/Emisor/Enunciador es simplemente funcional, ya que el punto de vista es sólo uno, del principio al final y cada paso que se da en su evolución es para reforzarlo y construirlo.

**El punto de vista del montaje.** Más que un punto de vista, es la reordenación de aquel propuesto desde su inicio, en el guión literario. Posiblemente muchas cosas han cambiado desde el guión literario hasta este punto de finalización de la película, sin embargo mantendrá la determinación inicial en cuanto a la historia. Y con la misma intención se hará su sonorización utilizando todas sus bondades (que son muchas desde el punto de vista expresivo) para culminar en un discurso único y comprometido.

Otra forma que el Autor/Emisor/Enunciador tiene de expresar su punto de vista es otorgar a los narradores su transmisión (sean personajes, textos sobreimpresos o voz over no identificable). Algunas veces ellos nos relatarán, otras nos influirán en creer en lo que dicen, ven y oyen por nosotros. Partiendo de esta constatación, Jost (en Gaudreault y Jost, 2010, p. 140) plantea la separación de los puntos de vista visual y cognitivo, dándoles a cada uno un nombre: 'focalización' y 'ocularización'.

### **La focalización**

Designa el punto de vista cognitivo adoptado en el relato. En otras palabras, lo que la historia cuenta no es desde la mirada y escucha de un personaje, sino desde su perspectiva psicológica e ideológica. Basado en este principio, Diez Puertas (2006, p. 269 y 270) identifica la presencia de la focalización (definida por el guionista), en el relato cinematográfico:

**Relato sin focalización o focalización cero.** No existe focalización porque el guionista ha creado un narrador omnisciente que lo ve todo y que lo sabe todo, que suministra una información superior a la que tienen los personajes o bien pueden acceder a su conciencia: pensamientos, deseos, recuerdos... La historia se lee 'por encima' de los personajes. El narrador está en una posición superior a la del personaje, por lo tanto lo que prevalece es la historia 'entregada' por el narrador.

**Relato con focalización externa u objetiva.** El guión se escribe presentando solo la acción exterior de los personajes, de modo que la historia se representa observándoles ‘desde fuera’. Es la mimesis pura, cuando no hay narrador. Y, si éste existe, es un narrador que sabe menos que los personajes, pues no se implica en la acción, no puede acceder a la conciencia de los personajes, ni cambiar el orden temporal de los hechos. Permanece fuera de la historia o bien se limita a presentar la acción en el momento en que sucede como si fuera un testigo ocular.

**Focalización interna o subjetiva.** Es la forma en la que el efecto de focalización se hace más evidente. La historia se cuenta, sobre todo, a través de lo que sabe el protagonista o los demás personajes. Dicha información se presenta con diarios, cartas, monólogos, soliloquios u otros medios que sitúan el relato en el interior de los personajes. El guionista introduce la perspectiva subjetiva mediante comentario (voz interior del personaje) y mediante acotaciones que remiten a planos subjetivos, sobreimpresiones, imágenes metales, sueños, fantasías, etc. En la focalización interna no solo se percibe lo real o propio de los sentidos, sino también lo interno o imperceptible por los sentidos. La historia se lee ‘con’ el personaje, que es el centro del relato. El autor crea un subgrupo para focalización interna (reproducida en la tabla), aunque resalta que es muy difícil

<b>FOCALIZACIÓN INTERNA O SUBJETIVA</b>	
<b>Focalización interna fija</b> Un personaje y un punto de vista.	<i>La playa (The Beach, Danny Boyle, 2000)</i> , donde un joven americano cuenta sus aventuras y desventuras en un viaje a un país asiático.
<b>Focalización interna variable</b> Varios personajes y varios puntos de vista sobre acontecimientos distintos.	<i>Crash (Paul Haggis, 2004)</i> , donde varios personajes que viven en la misma ciudad relatan sus vidas, con acontecimientos distintos, aunque relacionados entre sí.
<b>Focalización interna múltiple</b> Varios personajes y varios puntos de vista sobre el mismo acontecimiento.	<i>Rashomon (Akira Kurosawa, 1950)</i> , donde cuatro personajes cuentan la historia del asesinato de un samurái y de la violación de una mujer, desde cuatro puntos de vista diferentes.

Fig. 7. Focalización interna o subjetiva. Fuente: Reelaboración propia de la clasificación de Diez Puertas (2006).

encontrarla en su forma pura. En la mayoría de los casos se encuentra una focalización pseudo-subjetiva que se puede relacionar con el estilo libre, pues se ve desde fuera del personaje y con el personaje.

### La Ocularización

Con estas palabras Jost sienta las bases para la identificación de la ocularización:

Hay tres posturas posibles en la relación a la imagen cinematográfica: o la consideramos como vista por unos ojos y, consecuentemente, la remitimos a un personaje, o bien la atraen hacia sí el estatuto o la posición de la cámara, y entonces la atribuimos a una instancia externa al mundo representado, gran imaginador de todo tipo, o bien intentamos borrar la existencia misma de este eje: es la famosa ilusión de la transparencia (en Gaudreault y Jost, 2010, p. 141).

Y con estas otras palabras da las claves para entenderla. En realidad, estas tres posturas se reducen a una sola alternativa: un plano, o bien está anclado en la mirada de una instancia interna a la diegésis y se produce entonces una ocularización interna, o bien no conlleva una tal mirada y es una ocularización cero.

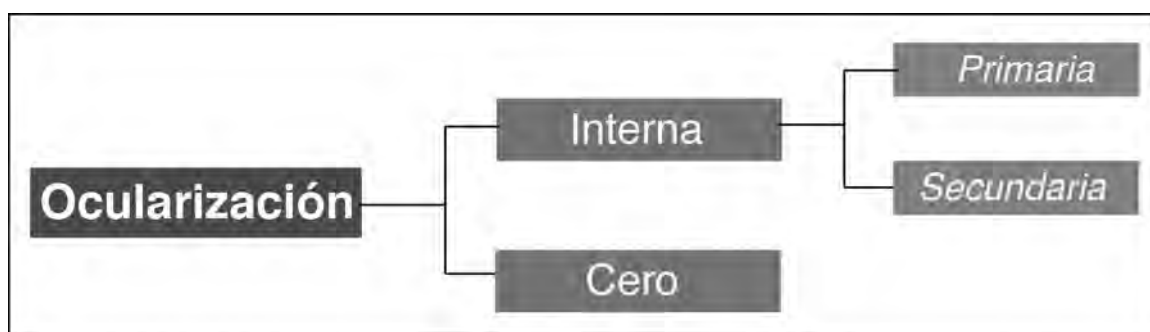


Fig. 8. Ocularización. Fuente: Reelaboración propia de la clasificación de Gaudreault y Jost, (2010).

**La ocularización interna primaria.** Se trata de ‘sugerir’ la mirada, sin la obligación de mostrarla. Para ello, se construye la imagen como un indicio, como una huella que permite que el espectador establezca un vínculo inmediato entre lo que ve y el instrumento de filmación que ha captado o reproducido lo real mediante la construcción de una analogía elaborada por su propia percepción. La ocularización establece en-

tonces lo que la cámara muestra y lo que el personaje supuestamente ve: un personaje drogado posiblemente ve una imagen difusa y turbia, como en *Desde el infierno* (*From Hell*, Albert Hughes, Allen Hughes, 2001), donde el inspector Frederick Abberline (Johnny Depp), viciado en opio, tiene alucinaciones que son reflejadas en pantalla; la imagen enmarcada por una cerradura o unos prismáticos sugieren un mirón, como en *La vida de los otros* (*Das Leben der Anderen*, Florian Henckel von Donnersmarck, 2006), donde se ve el capitán Gerd Wiesler (Ulrich Muehe), oficial del servicio de inteligencia y espionaje de la Stasi (República Democrática Alemana) siendo observado furtivamente desde una mirilla; la imagen vista desde unas gafas de buceo da una visión particular de la realidad, como en *El graduado* (*The Graduate*, Mike Nichols, 1967), donde Benjamin Braddock (Dustin Hoffman) ve el mundo enmarcado (compartiéndolo con espectador), acompañado por el silencio exterior y el sonido de su respiración; los movimientos 'subjetivos' de la cámara remite a una mirada por su temblor, o todo lo contrario por su sutileza: una panorámica o un travelling acompañando un personaje, saltos en la estabilidad de cámara en momentos de tensión, como en *Salvar al soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, 1998), donde los constantes movimientos de cámara, simulando una mirada asustada, busca de donde viene la agresión y el peligro.

**La ocularización interna secundaria.** Se define por el hecho de que la subjetividad de la imagen está construida por los *raccords* (como en el plano-contraplano), por una contextualización. Cualquier imagen que enlace con una mirada mostrada en pantalla, a condición de que se respeten algunas reglas 'sintácticas', quedará anclada en ella.

**La ocularización cero.** Cuando ninguna instancia intradiegética, ningún personaje ve la imagen. El plano remite entonces a un gran imaginador, cuya presencia puede ser más o menos evidenciada. La cámara está al margen de todos los personajes, tratando de mostrar la escena sin evidenciarse.

### 2.3.3. El narratario

El esquema de comunicación y su funcionalidad sólo existe con sus tres pilares constitutivos activos: un emisor que narra con claridad, un mensaje comprensible y un



receptor dispuesto a asimilar lo transmitido. Esto significa, en el contexto tratado, la existencia del narrador, que demanda obligatoriamente un narratario. Sin andar por las ramas, el narratario del mensaje contenido en una película (el canal de este mensaje) es el público. Y partiendo de lo evidente, que el cine es una industria (lo que implica rentabilidad económica), los mensajes están hechos para satisfacer un tipo de público. Aunque no es el lugar para hacer una relación estrecha entre el cine y el marketing, no está de más recordar que una película es un producto y el espectador, el consumidor de este producto, está segmentado por varios criterios: económicos, sociales, culturales y ideológicos. El doctorando se atreve a decir que hasta las películas no comerciales están condenadas a servirse del marketing en la busca de un público: aquél que se rehúsa y se niega a consumir productos masivos; o desea un producto acorde con su ideología; o bien solo se satisface con un producto con el rótulo de 'cultural' y 'minoritario'. En cuanto a la construcción 'estructural' interna de cómo el mensaje llega al público/receptor, se utiliza la figura intermediaria del narratario, que según Diez Puertas (2006, p. 260 y 261) adopta dos formas: externo o extradiegético y interno o diegético.

**Narratario externo o extradiegético.** Es lo que sucede cuando el narrador personaje se dirige a la cámara y habla a un hipotético espectador (narratario externo). Este tipo de narratario podría producir una ruptura de la ilusión o inmersión ficcional, pero al ver innumerables películas que utilizan este recurso, esta ruptura poco existe. Como mucho se puede hablar de un cierto 'extrañamiento'. Se puede encontrar el narratario extradiegético en la película *Amélie* (*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, Jean-Pierre Jeunet, 2001), donde la protagonista rompe la cuarta pared dirigiendo al espectador unas cuantas palabras en los primeros minutos de la película; en *Alfie* (Lewis Gilbert, 1966) y en *Y la nave va* (*E la nave va*, Federico Fellini, 1983). O en la película citada por el autor, *Annie Hall* (Woody Allen, 1977), donde el personaje que interpreta Woody Allen (narrador autodiegético) habla a cámara e incluso a un personaje real, como Marshall McLuhan, para que intervenga en una discusión.

**Narratario interno o diegético.** Este tipo de narratario favorece el distanciamiento, pues expresa la idea de que es a otros, y no al público, a quien se cuenta la historia. En otras palabras, él hace el papel de receptor intermediario entre el texto y el público.

Esto significa que el narrador y narratario están ambos en la escena y el relato aparezca en medio de una conversación en la que uno narra a otro ciertos hechos, como es en el caso de *Eduardo Manostijeras* (*Edward Scissorhands*, Tim Burton, 1990): una abuela cuenta la historia a su nieta sobre un hombre que tenía las manos con tijeras. Su narrativa se transforma en el relato y sólo al final se descubre que es la historia de su propia vida y su relación con Eduardo Manostijeras.

### 2.3.4. El personaje

“No hay relato sin personaje, sea éste figurativo o abstracto, realista o fantástico, humano o no humano, individual o colectivo, presente o ausente, narrativo o discursivo...” (Diez Puertas, 2006, p. 169). Esta es una verdad que no se puede escapar: el personaje es un componente fuerte e imprescindible de la narración. Por esta razón Casetti y di Chio (1998, p. 177 a 188) ofrece una reflexión sobre su complejidad bajo tres categorías: como persona, como rol y como actante.

**El personaje como persona.** Las tramas narradas son, casi siempre, tramas ‘de alguien’, acontecimientos y acciones relativos a quien tiene un nombre, una importancia, una incidencia y goza de una atención particular. Aunque este ‘alguien’ necesariamente no siempre es una persona, como Youk, un osezno huérfano en *El oso* (*L'ours*, Jean-Jacques Annaud, 1988) o el Planeta Tierra en *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio 1982), de forma aplastante es la vida humana el contenido del relato cinematográfico. Analizar al personaje en cuanto ‘persona’ significa asumirlo como un individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, así como de una gama propia de comportamientos, reacciones, gestos, etc. Lo que le caracteriza es el hecho de construir una perfecta simulación de aquello que nos enfrentamos en la vida. Por tanto, un personaje se debe acercar al comportamiento humano de la vida real, con sus incoherencias, locuras y sorpresas.

Según esta óptica, se puede inventariar el personaje ‘persona’ como: personaje plano (pobre de actitudes, previsible y de poco interés); personaje redondo (complejo y sorprendente); personaje lineal (uniforme y bien calibrado); personaje contrastado

(inestable y contradictorio); personaje estático (estable y constante); personaje dinámico (en constante evolución). Claro está, que sea cual sea el perfil del personaje, tendrá una identificación física precisa (género, edad, raza, etc.) y psicológica (normal/anormal, equilibrado/desequilibrado), lo que permite construir un esquema 'anagráfico'<sup>2</sup> ideal del personaje.

**El personaje como rol.** Se refiere al 'tipo' que encarna el personaje: los gestos que asume, la gama de sus comportamientos, las clases de acciones que lleva a cabo. Para Diez Puertas los roles que el personaje asume "configuran su carácter social" (2006, 172). En otras palabras, según la posición social que ocupe dentro de la sociedad le llevará a tener conductas determinadas. Con esto se concluye que un personaje con un rol bien definido proporciona un 'ahorro' en la narrativa en cuanto a su descripción, ya que el espectador lo reconocerá por referencias de su cotidiano. Este reconocimiento y acepción, además de abreviar el relato, proporciona también los giros tan necesarios en una historia: un pacato ciudadano, cumplidor de sus deberes, Bill Foster (Michael Douglas), un día se levanta de la cama y se transforma en un asesino, en *Un día de furia* (*Falling Down*, Joel Schumacher, 1993); o todo lo contrario: un robot genético en Roy Batty (Rutger Hauer), descontrolado y complejo (reconocido por el público como un asesino despiadado), sorprendentemente perdona la vida de su oponente Rick Deckard (Harrison Ford) en *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982).

La variedad de roles que el guionista tiene a su disposición para construir un personaje resulta de una clasificación en cuanto a su peso dentro de la narrativa cinematográfica:

Personaje activo. Se sitúa como fuente directa de la acción y opera en primera persona.

---

<sup>2</sup> Nota del doctorando: Como los autores son italianos, utilizan 'anagráfico', palabra inexistente en el diccionario español. Hace referencia a la 'Scheda Anagrafica', una ficha con documentación personal que se gestiona como una repartición de los servicios demográficos italianos llamada Anagrafe. Todo ciudadano italiano tiene su 'Ficha Anagràfica' que en cuanto a genealogía ofrece una amplia información de la persona.

Personaje pasivo. Depende de las iniciativas de otros y se presenta más como terminal de la acción que como fuente.

Personaje influenciador. Dando por sentado que es un personaje activo, el influenciador 'hace hacer' a los demás, encontrando en ellos los ejecutores.

Personaje autónomo. Un personaje activo que hace y ejecuta las acciones sin intermediarios, proponiéndose como causa y razón de su actuación.

Personaje modificador. Este personaje trabaja para cambiar las situaciones, en sentido positivo o negativo según los casos.

Personaje conservador. Al contrario del anterior, su función es la conservación del equilibrio de las situaciones o la restauración del orden amenazado.

Personaje protagonista. Sostiene la orientación del relato.

Personaje antagonista. Manifiesta la posibilidad de una orientación inversa.

Como se puede observar, esta clasificación está hecha de pares extremos y no es difícil de identificar estos personajes. Como por ejemplo encontrar los personajes 'modificador' y 'conservador' en *El ilusionista* (*The Illusionist*, Neil Burger, 2006): el ilusionista Eisenheim (Edward Norton) y el Príncipe heredero Leopold (Rufus Sewell). Pero es importante considerar que los roles pueden alternarse entre los personajes según el relato y que un personaje puede asumir más que un rol, como por ejemplo en *Zorba el griego* (*Alexis Zorbas*, Mihalis Kakogiannis, 1964) donde el personaje Zorba encarna los roles 'influenciador' y 'autónomo'.

Es de suponer que para definir los roles narrativos de los personajes es importante acudir tanto a la tipología de sus caracteres y de sus acciones, como a sus sistemas de valores, las axiologías de las que son portadores. Y lo que se observa, es que casi todas las dinámicas narrativas que se desarrollan en torno a los personajes pueden inscribirse en la dialéctica entre dos polos, el del *official hero* y el del *outlaw hero*, como denominan Casetti y di Chio. El *official hero* expresa los valores reconocidos por la sociedad y se encarna en figuras como el abogado, el profesor, el político idealista, el cabeza de familia, el guardián de la ley, etc. Representa la fe en la acción colectiva y en los procedimientos legales objetivos que están por encima de las nociones individuales del bien y del mal. El *outlaw hero*, por el contrario (que se puede definir más

como irregular que como fuera de la ley, puesto que el término no tiene aquí su tradicional sentido negativo), expresa las aspiraciones del individuo y las exigencias de ruptura de las nuevas generaciones. Se encarna en el aventurero, en el explorador, en el soñador, en el solitario. Y, naturalmente, también en el pistolero, en el mafioso, en el asesino y toda clase de personajes que están al margen de la ley, según el género cinematográfico.

Estos personajes, antagónicos por naturaleza, conducen a una aproximación de los distintos sistemas de valores y a una compenetración de los diversos modelos de comportamiento. Por esta razón esta polaridad puede, en algunos casos, ser la representación del Bien y del Mal, aunque este concepto puede ser ideológico, ya que, algunas veces, aquel personaje que parece encarnar el Bien y el Orden, está más cerca, según la ideología, de lo destructivo y de la opresión, como el ambicioso personaje general Mireau (George Macready) en *Senderos de gloria* (*Paths of Glory*, Stanley Kubrick, 1957) o el de Bernardo Gui (F. Murray Abraham), inquisidor de Toulouse, en *El nombre de la rosa* (*Der Name der Rose*, Jean-Jacques Annaud, 1986).

O al contrario, un *outlaw hero*, que está al margen de la Ley y del Orden puede estar cumpliendo un rol de justiciero, como Don Vito Corleone (Marlon Brando) en *El padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972), en el momento que las leyes dejan de ser justas y democráticas. O como Paul Kersey (Charles Bronson), en *El justiciero de la ciudad* (*Death Wish*, Michael Winner, 1974), un pacato ciudadano, que, tras sufrir una brutal agresión donde pierde a su mujer y su hija, decide vengarse, al margen de la ley, matando a todos los delincuentes de la ciudad de Nueva York. Estos personajes con sus roles, suplen el vacío de la ley establecida y son contruidos de tal manera que encuentran la simpatía del espectador, que de alguna manera se ‘espeja’ y se identifica con ellos y sus acciones (ya que también puede ser víctima del colectivo en algún momento).

**El personaje como actante.** Casetti y di Chio, basándose en la noción de actante elaborada por Greimas (1983), dan las pautas de este personaje. Dentro de la terminología narratológica, un personaje actante no es el personaje físico o de rol mencionados anteriormente. Se lo identifica por el lugar que ocupa en la narración y en la contribución que realiza para que ésta avance. El actante pues, es, por un lado, una ‘po-

sición' en el diseño global del producto, y por otro, un 'operador' que lleva a cabo ciertas dinámicas. La noción de actante remite a una categoría general, independientemente de si son humanos o no. Pueden ser también animales, objetos, o incluso conceptos, en la medida en que se convierten en núcleos efectivos de la historia. Desde este punto de vista, la primera distinción que se debe efectuar en el interior del heterogéneo universo de los personajes es la que se establece entre 'Sujeto' y 'Objeto'.

**Sujeto.** Se presenta como aquel que se mueve hacia el 'Objeto' para conquistarlo (dimensión del deseo), y a la vez como aquel que, moviéndose hacia el 'Objeto', actúa sobre él y sobre el mundo que lo rodea (dimensión de la manipulación). Esta doble actitud lo lleva a vivir cuatro momentos:

Activación de una performance: se mueve concretamente hacia el 'Objeto' o actúa concretamente sobre él y sobre cuanto se interpone en el camino hacia su meta. De hecho, está siempre empeñado en desplazamientos, pruebas, decisiones, cambios, etc.

Dotación de una competencia: le da condiciones de tender hacia el 'Objeto' y de intervenir sobre él, antes incluso 'de hacer' y de 'saber hacer'. Sin embargo, puede, quiere y debe hacer. Esta capacidad y estas posibilidades, intenciones y obligaciones son las que le permiten cualquier tipo de actividad.

Actuación sobre la base de un mandato: al tenderse hacia el 'Objeto' es porque alguien o algo lo ha invitado a moverse.

Obtención de una sanción: una retribución-recompensa o más raramente, una destracción-punición, que establecen la calidad de los resultados conseguidos.

**Objeto.** Es el punto de influencia de la acción del 'Sujeto': representa aquello hacia lo que hay que moverse (dimensión del deseo) y aquello sobre lo que hay que operar (dimensión de la manipulación); en resumen, una meta y un terreno de ejercicios. El 'Objeto' puede asumir distintas calificaciones: Objeto instrumental u Objeto final (según el 'Sujeto' tienda hacia él u opere en él con vistas a otra cosa, o como meta última de su recorrido); o como 'Objeto' neutro u 'Objeto' de valor, según sea susceptible de utilidades distintas o exprese una axiología concreta.

Para que estas definiciones no se queden solo en el ámbito de la teoría, se identifica el 'Sujeto' y el 'Objeto' en la película *Los siete samuráis* (*Shichinin no Samurai*, Akira

Kurosawa, 1954): el 'Sujeto' es el grupo de Samuráis, ya que estos personajes actúan de manera unísona y el 'Objeto' es mantener su honor y valía (dimensión del deseo) a través de la liberación de la aldea amenazada por los saqueadores (dimensión de la manipulación). A través de sofisticados planes estratégicos de guerra, señal de competencia de los samuráis, se activa una *performance* para la defensa de la aldea, bajo el mandato de los campesinos. Y aunque los samuráis hayan vencido la guerra y liberado los campesinos de los malhechores, la sanción final ha sido más bien una punición: han muerto casi todos los samuráis. Además, los campesinos, lejos de manifestar su agradecimiento, volvieron a su vida egoísta y mezquina. En cuanto al desglose del 'Objeto', se identifica el 'instrumental', la defensa de la aldea, que según se mire podría ser 'neutro' a los samuráis; y el 'final', en el mantenimiento de su honor y gloria, que sí es el 'Objeto' de valor.

En torno al eje direccional 'Sujeto-Objeto' se construyen luego otros ejes auxiliares, sobre los que se disponen las acciones de enmarque y contorno. El resultado son otros actantes contrapuestos:

**Destinador por Destinatario.** El primero se propone como punto de origen del 'Objeto', como su horizonte de partida. Se trata, pues, de la fuente de todo cuanto circula por la historia (haber es inmediatos, pero también haber es particulares, como la propia competencia del 'Sujeto', que el Destinador le proporciona a través de un adiestramiento o una persuasión, y la sanción con respecto a su actuación, que el Destinador le expresa mediante premios y puniciones). El Destinatario, a su vez, se identifica con quien recibe el 'Objeto', se enriquece con él y extrae beneficios. El mismo Sujeto puede convertirse en Destinatario (no solo cuando conquista el Objeto deseado, sino también cuando adquiere una competencia y recibe una sanción).

**Adyuvante por Oponente.** El Adyuvante ayuda al 'Sujeto' en las pruebas que éste debe superar para conseguir el 'Objeto' deseado, en cuanto el Oponente se dedica a impedir el éxito. Actúan como 'acelerador' o 'decelerador' de los movimientos del 'Sujeto' para conquistar el 'Objeto'.

Tomando la película *Robin Hood, príncipe de los ladrones* (*Robin Hood: Prince of Thieves*, Kevin Reynolds, 1991), se identifica de esta manera los elementos hasta aquí citados:

**El 'Sujeto':** Robin Hood (Kevin Costner) un noble inglés, unido al rey Ricardo Corazón de León en la Tercera Cruzada, encarcelado en una prisión de Jerusalén.

**El 'Objeto' fallido:** la reconquista de Jerusalén, que está en manos de los sarracenos.

**El Adyuvante:** Azeem (Morgan Freeman), un musulmán agradecido a Robin por salvarle la vida en su huída de la cárcel, que le acompaña a Inglaterra con el propósito de defender su vida, en un gesto de agradecimiento.

**El Oponente:** Cuando Robin llega con Azeem a Inglaterra, descubre que está gobernada por el déspota *sheriff* de Nottingham (Alan Rickman). Este Oponente, igual que Robin tiene su Adyuvante: su primo Guy de Gisborne (Michael Wincott).

**El nuevo 'Objeto':** al descubrir que su padre ha sido muerto y difamado por el *sheriff* y que sus bienes familiares han sido despojados, determina liberar Inglaterra de las manos de la injusticia y devolverla a las manos del rey.

**El Destinador:** en esta trama hay un múltiple Destinador: el resentimiento de Robin por la muerte de su padre, su amor por Inglaterra y su lealtad al Rey Ricardo, sumado al clamor popular de los campesinos maltratados por el nuevo gobierno.

**El Destinatario:** igual que el Destinador, hay un múltiple Destinatario. Son varios los beneficiados con la conquista del Objeto: el propio Robin, que limpia el nombre de su padre, reconquista sus bienes y libera a su amada, lady Marian (Mary Elizabeth Mastrantonio) que estaba obligada a casarse con el *sheriff*; Inglaterra y su Rey, que retoman el poder y el orden; y el pueblo que tendrá la esperanza de sistema más justo.

En esta película está la figura del Héroe (Robin) y la del Antihéroe (*sheriff* de Nottingham). Dependiendo del punto de vista, se puede observar una duplicidad en los personajes luchando por un mismo 'Objeto': el poder en Inglaterra.

Este enfrentamiento con intereses comunes nada más es que la representación de la condición humana: sus luchas, sus acuerdos y el concepto difuso del Bien y del Mal.



ROBIN HOOD, PRÍNCIPE DE LOS LADRONES		
	HÉROE	ANTIHEROE
<b>Sujeto</b>	Robin Hood.	<i>Sheriff</i> de Nottingham.
<b>Objeto</b>	El poder de Inglaterra.	El poder de Inglaterra.
<b>Destinador</b>	La muerte de su padre, su amor por Inglaterra y su lealtad al Rey Ricardo, y el clamor popular de los campesinos.	La ambición del <i>Sheriff</i> , de los nobles que le acompañan y de la Iglesia que le apoya, orientado por la bruja Morgana.
<b>Destinatario</b>	El propio Robin, el Rey Ricardo y el pueblo.	El <i>sheriff</i> y todos que le apoyan.
<b>Adyuvante</b>	Azeem, el musulmán.	Su primo Guy de Gisborne.
<b>Oponente</b>	El <i>sheriff</i> de Nottingham, la Iglesia, la bruja Morgana y la estructura represiva creada por el <i>sheriff</i> .	Robin y su 'ejército' y algunos pocos nobles que fieles al Rey Ricardo.

Fig. 9. El personaje como actante en *Robin Hood, príncipe de los ladrones*. Fuente: elaboración propia.

El personaje actante ha sugerido a otros autores una manera de descifrarlo, entenderlo y clasificarlo, como Vogler y Souriau:

Los arquetipos narrativos de Vogler (2002, p. 63)	El héroe
	El mentor
	El guardián del umbral
	El heraldo
	La figura cambiante
	La sombra
	El embaucador

Fig. 10. Arquetipos narrativos. Fuente: Reelaboración propia de los arquetipos propuestos por Vogler (2002).

<b>Los papeles narrativos de Souriau</b> (en Diez Puertas, 2006, p. 180)	<u>El león</u> El personaje que desea algo (el Sujeto)
	<u>El sol</u> El representante del valor, es decir, lo que se está buscando, lo que se desea (el Objeto)
	<u>Marte</u> Encarna el actante que desata el conflicto o que se enfrenta al sujeto (el Oponente)
	<u>La luna</u> Es el espejo de la fuerza (repite una de las funciones precedentes) o bien es el adyuvante (el Ayudante)
	<u>La balanza</u> Representa el Destinador. Es el árbitro de la situación o bien el personaje que dispensa el Objeto deseado por los rivales
	<u>La tierra</u> Representa el personaje que se beneficia del bien deseado (el Destinatario)

Fig. 11. Papeles narrativos. Fuente: Reelaboración propia de los arquetipos propuestos por Souriau.

### ¿Cuál es el secreto en la construcción de un buen personaje?

Una vez vista la teoría del personaje, se la contrasta con la opinión de cuatro profesionales de la narrativa fílmica que nos brindaron libros sobre el guión:

Para Syd Field (1995, p. 51 a 54) es necesario centrarse en cuatro elementos para perfilar un personaje en el guión literario (la necesidad dramática, el punto de vista, el cambio y la actitud) y da ejemplos de personajes en cada uno de ellos:

La necesidad dramática: se define como lo que el personaje quiere ganar, adquirir, obtener o lograr en el transcurso del guión. En *Tootsie* Dustin Hoffman interpreta a Michael Dorsey, un actor de talento que lucha por abrirse camino haciéndose pasar por una mujer para conseguir un papel muy bien pagado en un serial televisivo diurno. Esa es su necesidad dramática. Cuando se enamora de una actriz (Jessica Lange), su necesidad es dejar el papel para poder conquistar a su amor.

El punto de vista: cómo 've' el mundo un personaje. Un buen personaje siempre expresará, según el autor, un punto de vista bien definido. Un vegetariano estará contra

el sacrificio de animales; un pacifista estará en contra de la guerra; un creyente opinará que todo es la voluntad de Dios; etc. Todo buen personaje es activo y ‘actúa’ a partir de su punto de vista.

El cambio: establecer cambios en la vida del personaje a lo largo del guión. En *El Buscavidas*, Paul Newman pasa a ser de un perdedor a convertirse en un ganador. En *Ladrón*, James Caan no confía en nadie al principio; luego quiere empezar una nueva vida con Tuesday Weld y da un golpe para un hombre que le traiciona; entonces vuelve a su antiguo modo de vida en la cárcel, donde ‘nada importa nada’.

La actitud: definir la actitud del personaje da profundidad al guión. La actitud de un personaje puede ser positiva o negativa, de superioridad o de inferioridad, crítica o ingenua. Woody Allen interpreta un cínico en *Annie Hall*. El comentario de Jack Nicholson en *Chinatown*, diciendo que el personaje de Faye Dunaway es una “farsante, igual que todos los demás” expresa una actitud.

Julio Diamante (2010, p. 54 a 57), aboga por un personaje real, alejándose del cliché y del estereotipo y marca algunas pautas para retratar bien un personaje: elegirle la edad adecuada; una profesión conveniente desde el punto de vista dramático; mostrar la utilización que el personaje hace de su tiempo libre; presentar sus relaciones familiares y sus amistades; determinar un pasado para el personaje; establecer con claridad sus motivaciones; evitar que resulte esquemático y mostrar sus contradicciones (el autor da como ejemplo el miedo del *sheriff* en *Solo ante el peligro* (*High noon*, Fred Zinnemann, 1952), que le hace más humano y más valiosa su reacción); situar el personaje ante un dilema que le obligue a elegir (como es el caso del personaje interpretado por Clark Gable en *Mogambo* (John Ford, 1953), que debe elegir entre dos mujeres con pasado y caracteres distintos); procurar encontrar detalles en el vestir, gestos, expresiones, tics... que sirvan para caracterizar al personaje (como los largos guantes de Rita Hayworth en *Gilda* o la cojera de Rico “Ratso” Rizzo (Dustin Hoffman) en *Cowboy de medianoche* (*Midnight Cowboy*, John Schlesinger, 1969); elegir un nombre o un apodo adecuados para el personaje (Rico ‘Ratso’ Rizzo para un personaje que roba y que está casi apartado de la sociedad o Scarface ‘cara cortada’ para un hombre duro).

Doc Comparato (2009, p. 77 a 87), a su vez da diez puntos para construir el perfil de un personaje:

1. Adecuar el personaje a la historia. Partiendo del principio que personaje y historia viven una interacción permanente, el autor alerta que los dos elementos deben desarrollarse de forma paralela y caminar juntos. Un personaje puede ser perfecto visto por separado, pero debe encajar en la historia. De lo contrario puede haber dicotomía irreversible.

2. Determinar el pensar y el sentir del personaje. Al contrario de la literatura, el cine no tiene un flujo interior y hablar es la forma de expresar el 'pensar' del personaje. Cada vez que el personaje piensa y siente, hablará o se expresará con gestos o expresiones. Basado en este principio dramático, aunque mienta, hable poco o mucho, estará exponiendo su pensamiento. Y su 'sentir' lo expresa por la actuación, por su reacción y comportamiento ante la acción.

3. Definir cómo el personaje habla. La forma de hablar del personaje ayuda en su caracterización y ayuda a definir el 'sentir' del personaje: lentamente, nerviosamente, con acento, etc.

4. Bautizar el personaje. El autor propone ser atento a la hora de dar un nombre al personaje, pues revela la clase social, el carácter y su tipología.

5. Dotar al personaje de verosimilitud. Un personaje debe poseer valores que se consideren universales: morales, éticos, religiosos, afectivos, políticos, etc. O todo lo contrario, que quede claro que carece de estos valores. Además, deben tener valores personales que le darán una identidad: obsesión por el trabajo, obsesión por el orden, obsesión o desprecio por la eficiencia, etc. Dependiendo de la proporción de estos y otros valores, el personaje será más o menos honesto, más o menos integro... Esto hará que él sea más o menos complejo y ayudará al espectador a verlo como un personaje 'real'.

6. Componer el personaje al detalle. Componerlo bajo estos tres criterios: A. Físico (edad, peso, altura, color y forma del pelo, color de la piel, etc.). B. Social (clase social, religión, familia, origen, trabajo que realiza, nivel cultural, etc.). C. Psicológico (ambiciones, frustraciones, perturbaciones, sexualidad, sensibilidad, percepciones, etc.). El

autor afirma que la emoción de un personaje debe coincidir con su intelecto. Si tiene un carácter altamente racional, por ejemplo, no tendrá actitudes emocionales a menudo. La correspondencia entre intelecto y emociones es parte importante de la identidad de un personaje.

7. Definir los contrastes del personaje. Si la identidad de un personaje resulta de la mezcla de los valores universales e individuales, sus contradicciones expresan su nivel de profundidad dramática, sus dudas, cuestionamientos y pasión. El contraste le hará distinto de otros personajes. El autor advierte que no se debe confundir un personaje contradictorio con uno en conflicto. El primero expresa su complejidad por medios de acciones antagónicas y casi siempre lleva a cabo el objetivo dramático. Mientras que el segundo carece de dirección y es prisionero de sus conflictos, no evoluciona dramáticamente.

8. Crear el antagonista con el mismo esmero que el protagonista. Para sostener esta afirmación, el autor cita Propp (1972, p. 121): “la esfera de acción del antagonista, sus elementos son: el prejuicio, el combate o cualquier otra forma de lucha contra el héroe, la persecución”. El principio es, cuando el antagonista está a la altura del protagonista, su enfrentamiento será benéfico a la historia.

9. Perfilar los personajes secundarios. Entre el protagonista y el antagonista están interpuestos y entrelazados estos personajes. Por tanto, forman parte del mismo núcleo dramático. Y aunque en la mayoría de las veces sean menos complejos, son fundamentales para que el protagonista exista.

10. Cuidar de los componentes dramáticos. Como son elementos que ayudan a explicar, ligar y concluir las acciones, su acierto o su gratuidad determina la consistencia de la obra. Estos componentes dramáticos pueden ser humanos (personajes), como los ejemplos dados por el autor: el esperpéntico conductor de taxi en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1988) o un cartero que aparece solo para entregar un telegrama; u objetos inanimados.

En el caso que el componente dramático sea un objeto inanimado, puede estar en una de estas categorías: de ligación, como el coche en la película *El Rolls-Royce amarillo* (*The Yellow Rolls-Royce*, Anthony Asquith, 1964) o el droide astromecánico, R2-D2, en

*La guerra de las galaxias*; de solución, como el sello de una carta en *Charada* (*Charade*, Stanley Donen, 1963) o la caja en *Barton Fink* (Joel Coen, 1991); explicativo (la estatua de la Libertad en *El planeta de los simios* o la cryptonita en *Superman*).

McKee (2013, p. 131 y 132), como los autores anteriores, define la caracterización como la suma de todos los elementos observables de un ser humano: edad y coeficiente intelectual; el sexo y la sexualidad; el estilo de habla y la gesticulación; la elección de coche, de casa y de ropa; la educación y la profesión; la personalidad y el carácter; los valores y las actitudes. Para el autor, “el verdadero carácter se desvela a través de las opciones que elige cada ser humano bajo presión: cuanto mayor sea la presión, más profunda será la revelación y más adecuada resultará la elección que hagamos de la naturaleza esencial del personaje”. Por tanto, su teoría se basa en que la historia debe poner el personaje bajo presión, y éste debe ser creado con suficientes recursos para afrontarla, ya que la única manera de conocerlo es ver cómo toma decisiones, se arriesga o toma partido.

### 2.3.5. Las estructuras narrativas

El guionista tiene ciencia de que el relato que creará tiene un carácter interdisciplinar, lleno de recursos expresivos, traducidos en herramientas visuales y sonoras, además, claro está, de la propia palabra. Por lo tanto, como afirman Carrière y Bonitzer (2010, p. 70), un guionista “deber saber cómo se hace una película” y aconsejan los futuros guionistas a hacer una escuela de cine y a frecuentar, si posible, rodajes y el montaje de películas. Por tanto, en la narrativa audiovisual todos los niveles de representación (la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie) están condenados a la dependencia uno del otro, que por su vez siguen por los raíles contruidos por el guión.

A lo largo de este estudio se verán todas las herramientas de la construcción discursiva y sus momentos de aplicación, razón por la cual aquí se dedicará solamente a la ingeniería de la construcción imaginaria de la película: el guión. Y si empieza por la

pregunta obvia, pero necesaria de ¿cómo se empieza un guión cinematográfico? Que sería lo mismo que decir: ¿Cómo se empieza una película? Para Comparato (1983, p. 47 a 63) el guión sigue esta progresión: la idea, la *story-line*, el argumento, la estructura y el primer tratamiento.

**La idea del guión/película.** Apoyándose en el 'Cuadro de ideas' del guionista Lewis Herman, Comparato presenta su versión en la difícil tarea de encontrar las ideas para una película. Afirma que existen seis fuentes de donde puede brotar el principio de un guión: **a) Idea Seleccionada.** Aquella idea que surge del repertorio personal del guionista, de sus pensamientos, de sus recuerdos y vivencias. **b) Idea Verbalizada.** La que surge a partir de lo que el guionista escucha en su alrededor, de conocidos o desconocidos. **c) Idea Leída o for free.** Esta idea viene a partir de una noticia en el periódico o revista; se la materializa en su literalidad o por asociación. **d) Idea Transformada o twist.** Es la idea que nace desde una película, un libro o una pieza teatral. En este punto el autor remarca la diferencia de transformar y copiar, ya que al transcribir *ipsis literis* es un plagio. **e) Idea Solicitada.** Es una idea bajo demanda: un productor ve una oportunidad en algo y la solicita al guionista. **f) Idea Investigada.** El guionista investiga qué asunto el mercado demanda, sea por razones dramáticas o de mercado.

Como se puede apreciar, las ideas vienen del 'universo conocido' del guionista. De esto se puede concluir que las ideas tienen siempre un referencial de lo real conocido, tanto para construirla como para que, posteriormente, sean comprendidas. Por tanto, un guión tendrá su idea y desarrollo en un código lógico para el espectador. A la vez, las ideas que generarán un relato cinematográfico proceden siempre de otros relatos (verbales, escritos, iconográficos, etc.), lo que hace concluir que la narración es definitivamente el motor del conocimiento humano, como reflexionan Francisco García García y Mario Rajas (2011a, p. 9): "Contar historias es un fenómeno inherente al ser humano. [...] Más allá de su función comunicativa o su relevancia como expresión estética, la narrativa ha configurado, en gran medida, nuestro propio pensamiento".

Las películas, como relato, participaron y sigue participando, en alguna medida, en la contribución del pensamiento del ser humano, enseñando otras formas de vivir, de sentir, de cuestionar. Y esto es una de las herramientas del guionista. A la vez, se ha de-

mostrado que el espectador queda con la esencia del mensaje, que separa la ficción de la realidad y ha aprendido que en la cabeza del personaje (y en la suya) todo es posible sin romper la convivencia, como en *Ensayo de un crimen* (Buñuel, 1955), donde el personaje Archibaldo de la Cruz (interpretado por Ernesto Alonso) mata las mujeres en sus pensamientos. Si el pensamiento no delinque, cabe también la discusión si las películas inspiran la violencia, como fue apuntada *La Naranja Mecánica* (1972), retirada de los cines de Inglaterra por el propio Kubrick por la presión de las acusaciones recibidas de instigar la violencia.

El guionista sabe perfectamente que “la estructura de la trama es sus personajes y los personajes son la estructura” McKee (2013, p. 132). Y que los personajes solo pueden ser extraídos de su universo conocido, que a la vez pertenece también al del espectador. Siendo así, él jugará con la dualidad humana a través de sus personajes: algunas veces confundiéndole y otras mintiéndole; otras sorprendiéndole o fascinándole; pero nunca dejándole impasible o indiferente. Y esto es lo que el guionista quiere con su aportación a la película: que, por lo menos durante su proyección, el relato haga parte del universo del espectador, sea emocionándole, entreteniéndole o retirándole de las presiones de la realidad.

**La story-line.** Con una idea definida, el guionista pasa a la siguiente fase: hacer una síntesis de la trama de su historia, la story-line. Comparato es categórico en afirmar que debe ser hecha en cinco líneas, siguiendo estos tres momentos: presentación del conflicto, desarrollo del conflicto y solución del conflicto. Y como ejemplo cita el trabajo de Graham Greene, guionista inglés, autor de la película *El tercer hombre*, de cómo evoluciona una idea en la story-line:

Idea: Voy al funeral de un amigo. Pasado tres días le encuentro caminando por las calles de Nueva York.

Story-line: Jack va a Viena al funeral de su amigo. Inconformado con su muerte, empieza a investigar y descubre, para su sorpresa, que el amigo está vivo. Su muerte ha sido una farsa para despistar la policía que le buscaba. Expuesto por la curiosidad de Jack, el amigo acaba muriendo en manos de la policía.



**El argumento.** Es la *story-line* desarrollada, es la historia, ahora con más detalles, que se pretende llevar a la pantalla a partir de un guión que se escribirá. El autor propone que esta condensación de la historia se haga entre cinco a veinte folios, conteniendo sus aspectos esenciales para la comprensión de aquellos que puedan hacer realidad esta futura película.

Pero, ¿por qué hacer un argumento antes de empezar a escribir el guión? La razón es que, con el argumento en manos, el autor podrá registrarlo para proteger los derechos de autor de la futura obra, y el productor o/y el director pueden analizar, valorar y determinar la viabilidad del proyecto. Conociendo la historia en su totalidad, se puede dimensionar el tamaño de la producción, su valor artístico, el público al que va destinado (preocupación de mercado) y naturalmente su coste aproximado. Hitchcock así confirma la importancia del argumento:

En primer lugar, cuando tengo la historia, me gusta desmontarla por completo, tomar solamente lo esencial y ponerlo por escrito de manera que ocupe aproximadamente una sola hoja de papel. Cuando he hecho la película, me gusta tener la impresión de que si le preguntaran a alguien del público de qué trata, la describiría exactamente como yo lo hice en esa hoja de papel. Ese es el principio. A continuación, viene la creación de la estructura que va a tener la película (Gottlieb, 2000, p. 258).

Esto significa que, independiente de la extensión del argumento, debe contener los aspectos espaciales y temporales, el recorrido de la acción y los personajes. Estos elementos deben estar solucionados y reflejados en él, ya que serán la base para construir

<b>Aspectos Espaciales</b>	¿Dónde y en cuántos espacios pasa la historia?
<b>Aspectos Temporales</b>	¿En que época se pasa la historia (pasado, futuro, presente)? ¿En qué estación del año? ¿El tiempo narrativo es lineal o discontinuo?
<b>Recorrido de la acción</b>	¿Cómo empieza, se desarrolla y termina la trama?
<b>Personajes</b>	¿Cómo es el protagonista?

Fig. 12. Contenido del argumento. Fuente: Reelaboración propia de los preceptos de Doc Comparato (1983).

la estructura dramática y el punto de partida en el proceso de la escritura del guión. Y, aunque el guión todavía está por escribir, el argumento ayudará a determinar los ‘existentes’, es decir, todo aquello que se da y se presenta en el interior de la historia: seres humanos, animales, paisajes naturales, construcciones, objetos, etc. En otras palabras: definirá los dos subgrupos de los ‘existentes’: los personajes y ambientes.

**La estructura dramática.** Syd Field (1995, p.28 a 43) define la estructura dramática “como una disposición lineal de incidentes, episodios y acontecimientos relacionados entre sí que conducen a una resolución dramática”. Y para construirla propone un modelo dividido en tres partes, bautizada por él como paradigma, para la construcción dramática, advirtiéndole ser la construcción de un ‘todo’ formado por partes bien definidas: planteamiento, confrontación y resolución.

Principio (Primer acto)	Medio (Segundo acto)	Final (Tercer acto)
<b>Planteamiento</b>	<b>Confrontación</b>	<b>Resolución</b>

Fig 13. Estructura dramática de Syd Field. Fuente: Reelaboración propia.

Aunque un guión sea una historia contada en imágenes, diálogos y descripciones, tiene algo en común con todas las historias (independiente del medio de transmisión): un principio, un medio y un final. En otras palabras, un primer, segundo y tercer acto.

El primer acto (el principio de la historia) es una unidad de acción dramática que contribuye a plantear la historia y preparar todo lo que vendrá a continuación.

El segundo acto (el medio de la historia) es el bloque de acción donde el protagonista hará frente a obstáculos y conflictos que deben ser resueltos y superados para que él satisfaga su necesidad dramática. El autor advierte que el drama es conflicto y sin conflicto no hay acción; sin acción no hay personaje y sin personaje no hay historia; y sin historia no hay guión, lo que es lo mismo que decir que no hay película.

En el tercer acto (el final de la historia) se centra en el contexto de la resolución, resolviendo la historia.

Ahora bien, ¿cómo se transporta de un acto al otro? A través de los nudos, que no es sino un incidente, un episodio o acontecimiento que se ‘engancha’ a la acción y le hace tomar otra dirección. Para ilustrar los actos y los nudos, el autor pone como ejemplo la película *Una mujer descasada* (*An Unmarried Woman*, Paul Mazursky, 1978): el principio de la película (el primer acto), enseña una pareja modélica, que forman, con sus hijos, una familia equilibrada. Un hecho (el nudo) hace que sus vidas tomen otro rumbo: el marido conoce otra mujer y pide el divorcio. Este nudo hace que la película entre en su segundo acto: la mujer ahora está sola y tendrá que aprender a enfrentarse a una nueva vida. Ella se siente abandonada, traicionada y resentida con los hombres, lo que le hace más difícil aprender a ser una madre soltera y superar la furia hacia los hombres. Cuando su vida empieza a ajustarse como mujer sola, ocurre el segundo nudo de la historia, que la catapulta al tercer acto: el final, el desenlace.

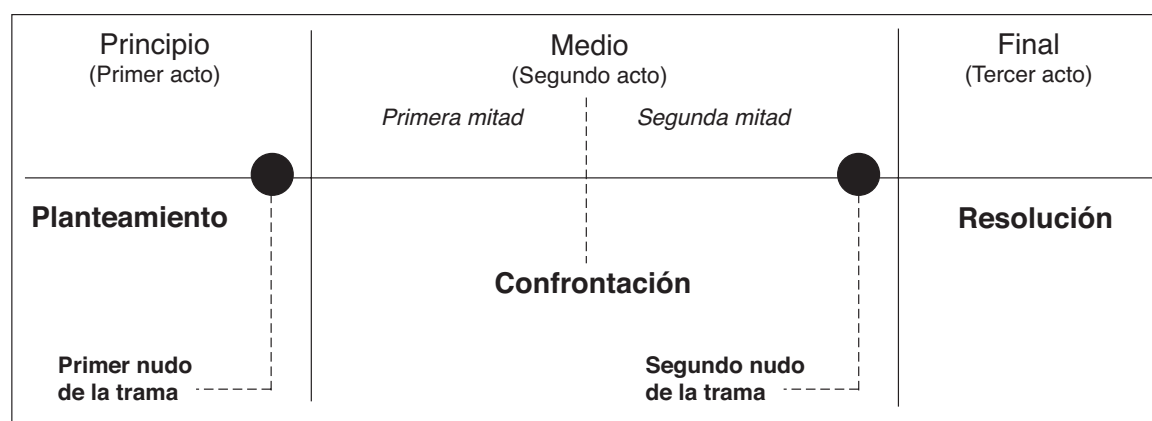


Fig. 14. El paradigma de Syd Field . Fuente: Reelaboración propia del modelo de estructura narrativa de Syd Field (1995).

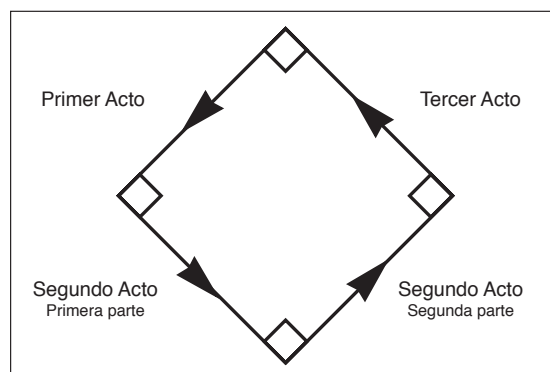


Fig. 15. Diagrama de la estructura narrativa de Vogler (2002).

Como alternativas de estructuras narrativas, se encuentra la que propone Vogler (2002, p. 26), bajo los objetivos del héroe, que el autor refleja en este diagrama en forma de diamante. Los ángulos de 90 grados, inflexiones determinadas por los cambios de acto, revelan las varia-

ciones drásticas que pueden acontecer en la consecución del objetivo perseguido por el héroe:

Cada línea recta representa un objetivo del héroe, correspondiente a cada uno de los actos: escapar a los condicionamientos del mundo ordinario, sobrevivir en una tierra extraña, obtener las bendiciones y huir de la tierra hostil, regresar al hogar sano y salvo portando algo que puede ser compartido y con capacidad para reactivar el mundo.

Si se compara la estructura dada por Field (Planteamiento, Confrontación y Resolución) con la de Vogler (Inflexiones que revelan cambios en el objetivo perseguido por el héroe) o con la de Comparato (Primero acto, Segundo acto y Tercero acto. 2009, p. 134) y todavía con la de Larivaille (Perturbación, Transformación y Resolución. En García Jiménez, 1993, p. 34), se ve el triunfo de una estructura idealizada hace más de dos mil años por Aristóteles, ya que todos están hablando de lo mismo:

<b>Principio</b>	<b>Medio</b>	<b>Fin</b>
------------------	--------------	------------

*Fig. 16. Estructura narrativa de Aristóteles. Fuente: Reelaboración propia.*

Esta estructura (dicha como sea), preserva el sentido de la historia y la coherencia del 'discurso', es decir, preserva "[...] la forma en la cual la historia nos es contada y la "expresión" a través de la cual se comunica el 'contenido'" (Gómez Martínez en García y Rajas, 2011a, p. 80), además de albergar los acontecimientos que construirán la historia.

Ahora bien, ¿hay alternativas a la narrativa clásica de Aristóteles? McKee, reflexiona sobre este aspecto y afirma:

Aunque las variaciones del diseño de los acontecimientos son innumerables, no carecen de limitaciones. Los extremos artísticos crean un triángulo de posibilidades formales que conforman el mapa del universo narrativo. Dentro de ese triángulo se encuentran todas las cosmologías de los escritores, sus múltiples visiones de la realidad y de cómo se vive la vida en ellas (2013, p. 67).

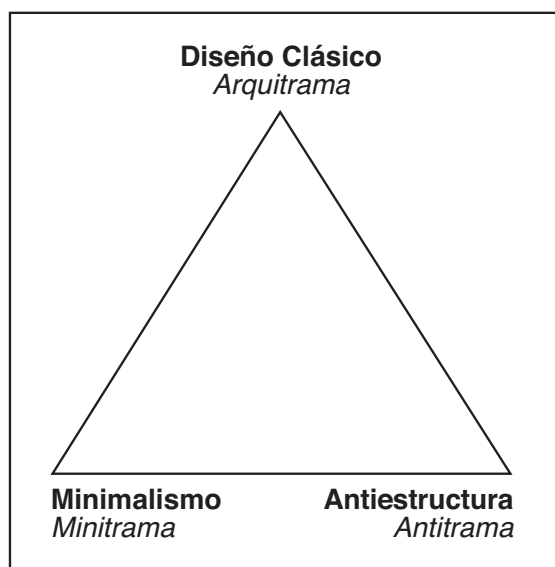


Fig. 17. Triángulo narrativo de McKee. Fuente: Reelaboración propia de la estructura narrativa de McKee (2013).

Y partiendo de que la trama puede ser organizada de distintas maneras por el guionista, el autor propone tres formas de estructura narrativa: el *arquitrama*, que es la resultante del diseño clásico de la narrativa, que es lo mismo que la estructura aristotélica; la *minitrama*, que persigue un carácter minimalista de la trama: partiendo del diseño clásico, el guionista reduce, mengua, comprime y recorta la trama, hasta transformarla en una trama simple y económica; y la *antitrama*, que es la contrapartida cinematográfica de la

antinovela o el teatro del absurdo, es decir, tiene la intención de contradecir las formas estructurales convencionales.

Los elementos que mueven un guión (por tanto, una película) se acercan a una de las puntas del triángulo narrativo elaborado por McKee (p. 70 a 80). Son los expuestos a seguir y su intensidad:

Finales cerrados a finales abiertos. Un final cerrado responde a todas las preguntas planteadas por la historia, satisfaciendo todas las emociones evocadas, mientras que un final abierto deja preguntas sin respuestas y emociones sin soluciones.

Conflicto externo frente al interno. El conflicto externo de un personaje se caracteriza por las luchas con sus relaciones personales, con las instituciones sociales y con las fuerzas del mundo, en cuanto que el conflicto interno se refiere a las batallas que se producen dentro de sus propios pensamientos y sentimientos, de forma consciente o inconsciente.

Protagonista activo frente al protagonista pasivo. El primero está siempre dispuesto a solucionar todas las dificultades y desafíos que le presente, mientras que el pasivo puede tener actitud reactiva y ser inerte frente a los problemas que debería enfrentar.

Tiempo lineal frente al tiempo no lineal. El tiempo lineal presenta los acontecimientos respetando la continuidad de tiempo y termina en una fecha posterior secuencial. La utilización del *flashback* está hecha de manera que el público pueda ubicar los acontecimientos dentro de su orden temporal. El tiempo no lineal mezcla o fragmenta el tiempo para que resulte difícil averiguar qué ocurrió, y en qué momento, dentro de una secuencia lineal.

Causalidad frente a casualidad. Causalidad respeta las leyes del real (la referencia para el cine): una causa produce siempre un efecto, que a su vez se transforma en una nueva causa para generar un efecto nuevo. La casualidad genera una serie de acciones sin motivaciones aparentes que precipitan acontecimientos que no producen ningún efecto ulterior.

Realidades coherentes frente a realidades incoherentes. Aunque sea un error pensar en la aplicación de las normas estrictas de la realidad a la narrativa, no se puede negar que las historias son metáforas de la vida real. Esto significa que las tramas se desarrollan dentro de una realidad coherente, aunque no signifique una verdadera realidad. En la realidad incoherente los episodios de una historia saltan de manera incoherente para crear una sensación de lo absurdo.

Con estos parámetros se pueden identificar las estructuras dramáticas de McKee de esta manera:

Arquitrama (la trama clásica): el tiempo es tratado linealmente, donde, si hay elipsis o *flashbacks*, estarán bien definidos con el fin de no perder el orden de la historia. Su final es cerrado y los acontecimientos van ligados por una relación de causalidad. El protagonista es un héroe único y activo, que lucha contra los conflictos exteriores, pero en caso de que tenga alguno conflicto interno, lo afrontará con éxito.

Minitrama (la trama minimalista): a menudo tiene el final un poco abierto, dejando algunas respuestas para que el espectador las deduzca. Puede haber conflictos externos pero los internos son los más frecuentes. Suele haber más de un protagonista y normalmente actúan de manera pasiva.

Antitrama (la antiestructura): los acontecimientos no son generados por causalidad, la realidad es incoherente y absurda. La estructuración del tiempo es totalmente

anárquica y los finales son totalmente abiertos. Las películas de este tipo no son metáforas de la 'vida como se vive' sino de la 'vida como se piensa'.

Es importante remarcar que las películas tienen tonalidades y grados ilimitados de apertura/cierre, pasividad/actividad, realidad coherente/incoherente, etc., y por esta razón son las pocas que se encajen perfectamente en una sola clasificación.

La conclusión sobre las estructuras narrativas es que se parte de un hecho incontestable: mire como se mire, la herencia de Aristóteles está vigente y es difícil de ser superada. Y hasta las estructuras antitramas (o *puzzle*) toman la estructura clásica como punto de partida, aunque sea para contestarla, destruirla, ironizarla o subvertirla.

## Los acontecimientos

Son los acontecimientos que determinan el ritmo de la trama, marcando su evolución del principio al fin de la narrativa. Casetti y di Chio (1998, p.188 a 197) los desglosan con claridad, partiendo de los dos grandes grupos que conforman los acontecimientos: acciones y sucesos.

**Acciones y sucesos.** Si es un agente animado el que provoca los acontecimientos, voluntariamente o involuntariamente, se hablará de acciones; si los acontecimientos son factores ambientales o provocados por una colectividad anónima, se hablará de sucesos. Los sucesos son los acontecimientos climáticos, catástrofes, epidemias y todo aquello que en cierto modo está explícito por la presencia y la intervención de la naturaleza. Y también aquellos provocados por la sociedad humana, como las guerras, revoluciones, atentados, etc.

Hay que concluir que los sucesos no tienen control por parte del personaje y él padecerá de sus efectos. Sin embargo, podemos encontrar en el cine situaciones en que el personaje 'héroe' enfrenta con más o menos éxito los sucesos. Como es el caso de *Armageddon* (Michael Bay, 1998), donde un enorme asteroide apunta directamente hacia la Tierra. Como última solución, delante de una catástrofe posiblemente inevitable, se decide enviar un equipo de astronautas al espacio para que destruya el meteorito antes de que colisione con nuestro planeta. Esto demuestra que la acción (iniciativa de un agente animado) entrecruza siempre con el suceso (una catástrofe natural), creando

los acontecimientos que harán una historia. Lo mismo se puede encontrar en *El hundimiento* (*Der Untergang*, Oliver Hirschbiegel, 2004), donde, delante de la inevitabilidad de la caída de Berlín (y del Tercer Reich) muchos de los personajes intentarán a toda costa salvarse y los que sobrevivieren, quedarán marcados de por vida.

Delante de sucesos extremos, como aquí se expuso, o algo más cotidiano y apacible, el agente animado tendrá reacciones diversas, lo que puede convertir la acción en algo sorprendente e imprevisible; u otras veces, aburrida y carente de cualquier importancia. Por esta razón, el guionista debe articular las acciones de manera habilidosa y creativa para construir un relato fílmico atractivo. La acción, o dicho de otra manera, la intervención de un ser animado en los acontecimientos, puede ser abordada bajo tres aspectos: como comportamiento, como función o como acto.

**La acción como comportamiento.** Es la respuesta explícita de un agente animado a una situación o a un estímulo. Puede que esta respuesta siga distintos tipos de comportamientos, como voluntario (la acción expresa intencionalidad) o involuntario (la acción se expresa como un gesto automático); consciente (acción movida por una articulación mental) o inconsciente (acción movida por la inconsecuencia y ceguera); individual (si involucra un solo protagonista) o colectivo (si está involucrado un grupo social); transitivo (la acción 'pasa' a los demás) o intransitivo (la acción se muestra estéril a la hora de crear nexos); singular (la acción es aislada) o plural (la acción parte de un comportamiento generalizado); única o repetitiva, etc. Por tanto, la acción como comportamiento se refiere a la acción en términos 'fenomenológicos': sus formas y manifestaciones concretas, su relieve social específico, el conjunto de los gestos a través de los que se expresa, etc.

**La acción como función.** La acción como función se refiere al plano formal de la acción. Los autores afirman que toda acción tiene una función en el relato fílmico y destacan algunas de ellas por importancia y consecuencias:

La privación: normalmente esta acción ocurre en el principio de la historia y consiste en que alguien o algo sustrae a un personaje cosas que le resultan muy queridas: su medio de vida, la libertad personal, la capacidad de hablar, la persona amada, una suma



de dinero, etc. Esta acción da lugar a una falta inicial, cuyo remedio constituirá el motivo en torno al cual girará toda la trama.

El alejamiento: se trata de una función doble, puesto que por un lado confirma una pérdida (el personaje es separado de su lugar de origen, o de algo) y por otro permite la búsqueda de una solución (el personaje se encamina hacia un posible remedio). Forman parte de esta clase de acciones movimientos como el repudio, la separación, el ocultamiento, etc.

El viaje: puede concretarse en un desplazamiento físico, en una verdadera transferencia, pero también en un desplazamiento mental, en un 'trayecto psicológico'; lo que cuenta es que el personaje se empieza a mover a lo largo de un itinerario puntuado por una serie de etapas sucesivas. Forman parte de este viaje acciones como la partida, la búsqueda o la investigación.

La prohibición: puede ser un refuerzo de la privación inicial, pero también una de las etapas que el personaje atraviese a lo largo de su viaje. Se manifiesta como afirmación de los límites precisos que no se pueden traspasar. Frente a esta función, existe una doble posibilidad de respuesta: el respeto de la prohibición, o por el contrario, su infracción.

La obligación: es la inversa de la prohibición, pero también otra de las etapas que puntúan el recorrido del personaje. Este último se sitúa frente a un deber que puede asumir el aspecto de una tarea que realizar o de una misión que llevar a cabo. También aquí existen dos posibilidades de respuesta: el cumplimiento de todo lo prescrito o, por el contrario, la evasión de las obligaciones.

El engaño: se manifiesta como trampa, como disfraz, como acusación, etc. Las posibilidades de respuesta del personaje son, por un lado la connivencia y por otro el desenmascaramiento.

La prueba: es una función plural, en el sentido de que incluye al menos dos tipos de acciones: la primera es la de pruebas preliminares, dirigidas a la obtención de un medio que permitirá al personaje equiparse con vistas a la batalla final. El segundo tipo de acción es el de la prueba definitiva, que permite al personaje afrontar de una vez por

todas la causa de la falta inicial: la victoria del héroe y la derrota del antihéroe están ligadas a este tipo de prueba.

La reparación de la falta: el éxito que el personaje obtiene en su prueba definitiva le libera a él o a quien sufriera la injusticia de las privaciones. De ahí deriva la restauración de la situación inicial o la reintegración de los objetos perdidos (o de lo que pueda corresponderle).

El retorno: como correlato de la función precedente (y como opuesto a la función de alejamiento), aparece el retorno del personaje al lugar que abandonó. Una de las variantes, más que el retorno propiamente dicho, es una instalación en un lugar contemplado ya como propio.

La celebración: el personaje victorioso es reconocido como tal, y por ello identificado, recompensado, transfigurado.

Aunque los autores advierten que esta clasificación, organizada por Propp, está construida a partir de los cuentos populares rusos, y por esto no tiene la pretensión de ser definitiva, se puede aplicar de modo orientativo en el estudio de las acciones en el relato cinematográfico.

Para comprobar una posible eficacia de esta clasificación, se toma la película *Arco del triunfo* (*The Arch of Triumph*, Lewis Milestone, 1948) donde se pueden identificar varias de estas acciones funcionales: Ravic (Charles Boyer) es un médico refugiado que practica la medicina ilegalmente en París. Al principio de la película él identifica por las calles un nazi que le torturó en el pasado y mató una mujer que le era querida. A partir de ahí, mezclados con otros acontecimientos, se establece su determinación de matar al torturador.

Con esta descripción del primer acto de la película, se observa que hay acciones de 'privaciones' (sustracción de su libertad y la pérdida de una persona querida); de 'alejamiento' (repudio hacia su torturador y separación forzosa de la felicidad); un 'viaje' (tanto físico, ya que Ravic no tiene patria y vive como un nómada; como un viaje psicológico en el aprendizaje de la supervivencia, de la paciencia y de la gestión de sus heridas emocionales); y acciones de 'prohibiciones' (Ravic no tiene pasaporte, no puede ejercer su profesión de médico oficialmente. Sin embargo, él opta por infringir estas

prohibiciones en nombre de su individualidad, de la justicia, por tener un papel dentro de una sociedad y seguir teniendo una razón para vivir).

**La acción como acto.** Los autores, Casetti y di Chio, para organizar esta característica de la acción, evocan Greimas y Couters (1979) y advierten que las relaciones entre actantes (y en particular entre Sujeto y Objeto<sup>3</sup>) pueden ser de dos tipos según se refieran a un simple contacto o a cualquier clase de mutación derivada de él. De ahí la designación de dos formas diferentes de enunciados narrativos elementales: los enunciados de estado y los de actuación.

Los enunciados de estado: dan cuenta del establecimiento de una interacción entre Sujeto y Objeto. Esta interacción es a su vez doble, ya que la unión en cuanto a categoría se articula en los dos términos contradictorios de la conjunción y la disyunción. El enunciado puede expresar la posesión del Objeto por parte del Sujeto (enunciado conjuntivo), o bien la pérdida o el fallido encuentro con el Objeto por parte del Sujeto (enunciado disyuntivo).

Los enunciados de actuación: por el contrario a los enunciados de estado, los de actuación dan cuenta del paso de un estado a otro a través de una serie de operaciones realizadas por el Sujeto. La enunciación de actuación es el paso de la perspectiva formal a la abstracta. Se pierde el sentido de la concreción y la especificación de la acción, pero se gana en amplitud y generalización de las observaciones.

En el interior de la perspectiva abstracta es, pues, posible definir el acto (entendido como realización de una relación entre actantes) no sólo según su estructura lógica, sino también según su ámbito de extrinsecación, fundamentalmente doble. El acto, de hecho, posee al menos dos dimensiones: la pragmática y la cognitiva. En la dimensión pragmática el acto se explica a través de operaciones efectivas sobre los existentes (se 'opera'); en la dimensión cognitiva se explica a través de movilizaciones interiores de los sentimientos, deseos, intenciones e impulsos (se 'elabora'). La doble naturaleza del acto

---

<sup>3</sup> Los conceptos de Sujeto y Objeto están en el apartado 'Personajes'.

termina, en otros términos, expresando por un lado una actuación destinada a una intervención sobre el mundo (la manipulación de las cosas: el acto pragmático), y por otro lado una actuación que desemboca en la construcción o la simulación de un mundo (el dar consistencia a lo posible: el acto cognitivo).

### 2.3.6. El espacio

En *Los gritos del silencio* (*The Killing Fields*, Roland Joffé, 1984), en una escena del bombardeo a Neak Luong, el director utiliza dos escenarios distintos para componerla, sin perder la continuidad. El espectador no ve la diferencia. Este recurso Joffé lo repite en la secuencia del abandono de los americanos de Phnom Penh ante la aproximación de los Jemeres Rojos, con planos rodados en Tailandia y San Diego. Estados Unidos había perdido la guerra de Vietnam y el personaje Sydney Schanberg (Sam Waterston) había perdido la esperanza.

¿Cómo se explica esta composición ‘fraudulenta’ pero a la vez perfecta? Para explicarlo es necesario empezar desde el principio: definir y, más que esto, entender el espacio cinematográfico, ya que éste está hecho por imágenes, un significante netamente espacial. Lo primero es establecer que existen dos espacios distintos que se complementan y que dependen uno de otro: espacio profílmico y espacio diegético.

**Espacio profílmico:** “Todo lo que se ha hallado ante la cámara y ha impresionado la película” (Souriau en Gaudreault y Jost, 2010, p. 92). Este espacio es lo que ha sido tratado hasta ahora en este estudio. Construido por la ‘puesta en escena’ (decorados, actores, objetos, etc.) y por la ‘puesta en cuadro’ (encuadre y su tamaño, color, luz, puntos de vistas, movimientos, etc.).

**Espacio diegético:** es el espacio dramático de la ficción, proporcionado por el espacio fílmico pero que trasciende lo visto, recriando un universo único para la historia. Este espacio es construido por la ‘puesta en serie’, una vez que se coloca en orden los planos profílmicos y complementados con todos los elementos que la postproducción ofrece (música, ruidos, temporalidad, y continuidad).

Con esta distinción entre los dos espacios, se dilucida el recurso utilizado por Roland Joffé y a la vez los ejemplifica: por las dificultades logísticas en rodar los planos con armamentos pesados, él ha optado por generar dos ‘espacios profílmicos’, realizados en lugares diferentes, para luego construir el espacio final, el ‘espacio diegético’, que es la narración de la película *Los gritos del silencio*.



Fig. 18. Construcción del espacio diegético en *Los gritos del silencio*. Fuente: Elaboración propia con fotogramas de la película.

En la imagen se ve parte de la secuencia después del bombardeo a Neak Luang. El director rodó los espacios A y B en localizaciones y momentos diferentes, para posteriormente combinarlos y crear un ambiente único e hizo creíble la continuidad visual.

Se ha servido para esta percepción de continuidad lo que Aumont llama “constancia y estabilidad perceptivas, que ponen en funcionamiento, un saber sobre la realidad visible” (1992, p. 40). Es lo mismo que decir que el espectador tiene la habilidad de conectar realidades distintas con puntos comunes (aunque algunas veces sea fruto de engaños visuales).

La práctica de usar más de un espacio profílmico para generar el espacio diegético es muy común desde los principios del cine: maquetas de ciudades para complementar la narrativa, como en *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927); la mezcla de imágenes externas con imágenes de estudio simulando exteriores, como en *Los diez mandamientos* (*The Ten Commandments*, Cecil B. DeMille, 1956), donde planos rodados en Egipto son montados con otros realizados en los estudios de la Paramount en Estados Unidos; la reproducción completa de ambientes externos en estudios como en *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, Stanley Donen y Gene Kelly, 1952); la recreación en estudio de exteriores con imágenes proyectadas, como en *Encadenados* (*Notorious*, Alfred Hitchcock, 1946); o lo

más reciente, añadir el espacio en posproducción (*set extension*) como en *La vida de Pi* (*Life of Pi*, Ang Lee, 2012).

El relato es dependiente del espacio, para ser contextualizado y para ser el escenario de las acciones. A la vez, en este relato “[...] el espacio está casi constantemente ‘presente’, está casi constantemente ‘representado’. Consecuentemente, las informaciones narrativas relativas a las coordenadas espaciales, sea cual fuere el encuadre privilegiado, aparecen por todas partes” (Gaudreault y Jost, 2010, p. 89).

Esto significa que cuando se ve un primer plano de un personaje no se aísla su rostro en un vacío espacial y sí lo inserta en un contexto a través de imágenes anteriores o posteriores a este plano.

Algunas veces, intencionadamente, el director puede, momentáneamente, privar al espectador de referencias espaciales, como en *El amigo americano* (*Der Amerikanische Freund*, Wim Wenders, 1977). En la secuencia donde el personaje Jonatham Zimmermann, (Bruno Ganz) debe cometer un asesinato dentro de un tren, el espectador, en diferentes momentos, pierde contacto con el espacio cuando el tren pasa por los túneles y se hace negra la pantalla.

En otras ocasiones, el director reemplaza la imagen espacial por la oscuridad (negro) con o sin previo aviso, como punto de acentuación o no, y comienza otra secuencia. Es el caso de *El castillo* (*Das Schloss*, Michael Haneke, 1997), donde en medio de la acción el director ‘apaga’ la imagen, desconcertando al espectador. Puede darse el caso de que el director opte por simplificar o eliminar el decorado, lo que en principio es una ‘mutilación’ del espacio, como en *Dogville* (Lars Von Trier, 2003).

Sea como fuere, la intensidad de la intervención del director al simplificar el decorado o crear un ‘apagón’ en la imagen, desorientando así las coordenadas espaciales, no se hace con la intención de ignorar el espacio. Éste, en realidad, es inevitable e indispensable para la narrativa fílmica. Pudo haber el ‘cine mudo’, pero nunca habrá ‘cine ciego’. Sin espacio no hay cine, por lo tanto, las supresiones comentadas anteriormente tienen razones puramente narrativas: En *El amigo americano* Wim Wenders quiso aumentar la tensión donde un asesino a sueldo amateur tiene grandes dificultades en llevar a cabo su tarea dentro de un tren.

En *El castillo*, Haneke utiliza los 'apagones' en la imagen para representar decisiones que siempre se posponen, un tiempo que no avanza. El prolongado negro que se instala entre escenas interrumpe la continuidad y sugiere elipsis poco claras que desorientan la percepción temporal del espectador en cuanto al tiempo pasado entre una parte de la narrativa y otra.

Y en el caso de *Dogville*, Lars Von Trier hace literalmente una puesta en escena de un pueblo imaginario, donde el espectador lo construirá en su imaginación. Las coordenadas topográficas se resumen en líneas sobre un suelo negro, creando un decorado minimalista, como de una obra teatral se tratara. Con esto, posiblemente, Lars Von Trier obliga al espectador a centrarse más en los personajes y sus actitudes, ya que el espacio es la parte artificial del relato.

La conclusión inicial sobre el espacio es que un director crea el espacio profílmico en función del espacio diegético. Aunque sea una conclusión básica y obvia, es lo que hace que un director construya su guión técnico, que lo modifique durante la preproducción y producción y culmine su narrativa al finalizar la posproducción.

Siendo así, y refiriéndose al espacio construido por el director, se evoca a Casetti y di Chio (1998, p. 139 a 150), quienes determinan tres ejes principales en torno a los cuales se organiza el espacio fílmico:

**La oposición in/off:** pone de manifiesto lo que está dentro del encuadre y lo que está fuera de éste.

**La oposición estático/dinámico:** contrasta lo que está inmóvil en el espacio frente al que está en movimiento o en evolución.

**La oposición orgánico/disorgánico:** el hecho de ser conexo y unitario, frente al hecho de estar desconectado y disperso.

Ocupándose del primer eje, la oposición *in/off*, merece la pena recordar que la imagen cinematográfica comporta la inclusión de una porción limitada de espacio (*in*), y como consecuencia la exclusión de todo lo que hay alrededor (*off*). Sin embargo, es importante también recordar que el espacio que queda fuera del encuadre, puede, según las situaciones y las intenciones del director, desempeñar papeles fundamentales como complemento al espacio enmarcado en el fotograma.



Siendo así, estos autores advierten que la dimensión *off* puede tener dos vertientes muy distintas en su uso: la de su 'colocación' y la de su 'determinabilidad'.

Al hablar de la 'colocación' de la dimensión *off*, es inevitable referirse a Burch (que será visto con regularidad en este estudio), que determina que el espacio va más allá de los bordes del encuadre (*in*): al encuadrar una porción de espacio, se 'renuncia' al mismo tiempo otras seis porciones de espacio, relacionadas con el campo visual visible en términos de adyacencia y de contigüidad: las que están a la derecha, a la izquierda, por encima y por debajo de la imagen, además las que están detrás del escenario y detrás de la cámara.

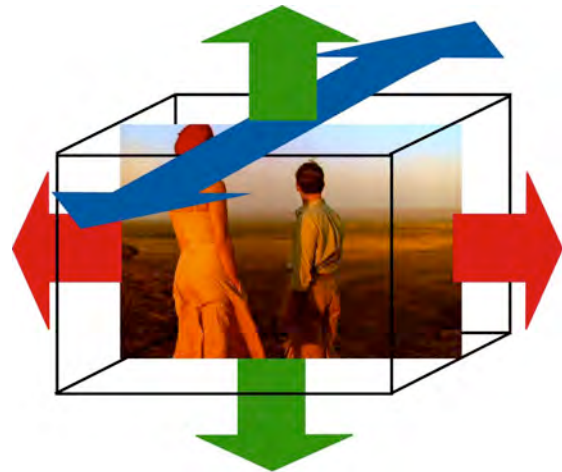


Fig. 19. El espacio extradiegético de Burch. Fuente: Elaboración propia con fotogramas de la película *El cielo protector*.

Dicho en otros términos, el espacio cinematográfico *in* está influenciado y es dependiente del espacio *off*, igual que las mareas en nuestro planeta (nuestro espacio *in*) son dependientes de la Luna o que nuestra supervivencia está vinculada a la luz y el calor del Sol.

Además de estas seis porciones *off*, el doctorando se atreve a identificar un séptimo seguimiento del fuera-de-campo. En el caso de algunas películas, existen escenarios paralelos, como en el caso de *Delicatessen* (Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro, 1991),



Fig. 20. El séptimo seguimiento del fuera-de-campo. Fuente: Elaboración propia con fotogramas de *Delicatessen*.



donde en la parte inferior del escenario principal, en las alcantarillas, vive una sociedad secreta. En este caso, el espacio *in* es dependiente también de las acciones que pasan bajo tierra, ya que éstas influirán en la narrativa general de la película.

Siguiendo con las observaciones de Casetti y di Chio, los autores indican tres condiciones de existencia del espacio *off*, en cuanto a la 'determinabilidad':

**Espacio no percibido:** el espacio que está fuera de los bordes del cuadro y que, sin ser evocado, no presenta motivo alguno para su reclamación.

**Espacio imaginable:** el espacio que, a pesar de estar más allá de los confines de lo visible, es evocado o recuperado, en su propia ausencia, por cualquier elemento de la representación (un primer plano presupone el resto del cuerpo, aunque no lo muestre).

**El espacio definido:** el espacio que, invisible por el momento ya ha sido mostrado antes o está a punto de ser mostrado. Esta clase de espacio muestra la dependencia entre la puesta en cuadro (el espacio profílmico) y la puesta en serie (el espacio diegético).

Aunque, más adelante, este estudio se ocupará del sonido, este es un buen momento para introducir su importancia en la ampliación del espacio: el silbido de un tren amplía el fuera de campo, llevando al espectador a imaginar un espacio no visto pero intuido; o como en *La reina de África* (*The African Queen*, John Huston, 1951) donde, junto con los personajes que navegan por un río, el espectador anticipa un gran peligro al oír el fuerte ruido de las aguas de una catarata.

La estructuración del espacio cinematográfico a través de la dialéctica entre campo y fueracampo no se resuelve, obviamente en la simple determinación del cuadro, sino que incluye a todo el encuadre, entendido como unidad fílmica que va de un corte a otro del montaje. De hecho, cuando el cuadro se anima, cuando algo empieza a moverse entre sus límites, el espacio comienza a modelarse y a presentarse, no ya como un conjunto estático, sino como una unidad plástica (Casetti y di Chio, 1998, p. 143).

Esto significa que el movimiento, sea de los personajes o de la cámara, modifica el espacio visualizado en el encuadre, cambiándole en cuanto al punto de vista, la luz, el decorado o la posición de los objetos y personajes. Con el movimiento, el encuadre

se transforma, se renueva y se actualiza constantemente. Esta es la oposición entre el estático y el dinámico, el segundo eje de la articulación del espacio.

Al visionar *El cielo sobre Berlín* (Der Himmel über Berlin, Wim Wenders, 1984), se ve que el director usó varias formas de organizar su espacio filmico:

**La utilización del espacio estático:** al principio de la película, Wim Wenders nos presenta el personaje principal (un ángel interpretado por Bruno Ganz) en un encuadre bloqueado, en un ambiente totalmente inmóvil, sobre un alto edificio. El plano dura aproximadamente seis segundos, sin embargo es como si se viera una fotografía estática.

**La utilización del espacio estático móvil:** en el siguiente encuadre el director presenta la mirada del ángel, un plano subjetivo en picado con la cámara fija. El movimiento lo dan las personas que cruzan la calle.

**La utilización del espacio dinámico descriptivo:** el espacio descriptivo se logra en la película a través de los planos de grúa, las panorámicas, los *travellings* y los planos aéreos. Estos movimientos de cámara permitieron al director acompañar a los personajes, describir lugares de Berlín y hacer correcciones en los encuadres.

**La utilización del espacio dinámico expresivo:** Wim Wenders utiliza con abundancia este recurso, donde es la cámara y no los personajes, la que decide lo que se debe ver: una panorámica que descubre algo nuevo; un *travelling* hacía atrás que enseña la soledad de un personaje; y movimientos que desvelan la presencia del ángel que escucha los pensamientos de los berlineses.

Además de las características ya citadas del espacio (limitación-abarcadura, estático-dinámico, imaginado-percibido, etc.), se puede analizar bajo el aspecto de su organicidad: espacio plano/espacio profundo y espacio unitario/fragmentado.

**Espacio plano/espacio profundo.** El espacio puede ser construido simplemente como una superficie sobre la que se distribuyen uniformemente las figuras o bien como un volumen en que estas mismas figuras se disponen en profundidad. Si se entiende como figuras los personajes, estará en la intención del director la adecuación de estas dos modalidades al construir el espacio cinematográfico. Sería 'plano' un espacio donde dos actores están dispuestos lado a lado en un diálogo, mientras que aumentaría su

profundidad si se les ubicaran en segmentos diferentes (espacio profundo). Pero la decisión de ‘separar’ los personajes, posiblemente no viene por deseos estéticos sino de una exigencia narrativa.

Es importante recordar que la profundidad puede ser aumentada a través de la profundidad de campo óptica, ya vista en este estudio, y por otros aspectos compositivos del espacio, lo que Aumont (1992, p. 42 a 44) llama *indicadores de profundidad*: el gradiente de textura, la perspectiva lineal y las variaciones de la iluminación.

Gradiente de textura: todo objeto tiene una superficie texturizada, una estructura fina, más o menos regular. Una pared de ladrillos tiene la porosidad del propio ladrillo y la juntura entre ellos. Un suelo pedregoso hace una malla de texturas; los árboles y todo lo que se encuentra en la naturaleza posee su superficie texturizada, bien por separado, bien por su mezcla. Como estas superficies están inclinadas en relación al eje de visión humano, la proyección de las texturas en la retina da lugar a una variación progresiva de la textura-imagen, lo que técnicamente se denomina gradiente, y colabora en la aprehensión del espacio.



Img. 34. Perspectiva lineal. Fuente: Fotograma de la película *Instinto básico*.

Perspectiva Lineal: el fotograma al lado de *Instinto básico* (*Basic Instinct*, Paul Verhoeven, 1992) muestra en perspectiva lineal un paisaje urbano. Se observa claramente, gracias a las leyes de la perspectiva, que la anchura de los segmentos de rectas paralelas disminuye a medida que hay un alejamiento, es decir, lo que

está más cerca de la línea del horizonte sufrirá una disminución aparente del tamaño y será interpretada como un alejamiento. Esta transformación óptico-geométrica aporta una gran cantidad de información al encuadre, proporcionando una gran profundidad de campo y convirtiendo este espacio en ‘profundo’.

Variaciones de la iluminación: los fenómenos lumínicos son también generadores de profundidad en el espacio, como las variaciones continuas de la luminosidad y de los colores; sombras propias y proyectadas; y la ‘perspectiva’ atmosférica (es decir, el

hecho de que los objetos muy lejanos se vean menos claros a causa del espesor de la atmósfera). Con esto, los objetos luminosos aparecen más próximos, mientras que aquellos con colores semejantes al del fondo tienden a aparecer más alejados. A la vez, los fenómenos lumínicos dan volumen a los elementos presentes en el espacio: la variación progresiva de la iluminación de una superficie, en función de su curvatura y la presencia de sombras propias, hacen que los objetos se perciban como sólidos.

**Espacio unitario/espacio fragmentado.** Un espacio puede o bien presentar un alto grado de acceso, lo cual lleva a las distintas presencias a ajustarse entre sí, o bien presentar una serie de barreras internas que en realidad constituyen un conglomerado de lugares distintos. Un



Img. 35. Espacio fragmentado.  
Fuente: Fotograma de la película *Grand Prix*.

buen ejemplo de espacio fragmentado se encuentra en la película *Grand Prix*, de John Frankenheimer (1966): situaciones colocadas en la misma imagen pero distintas entre sí.

Sin embargo, se pueden encontrar imágenes completas, pero que contienen fragmentos individuales, como en el caso de *La ventana indiscreta*, en los planos donde se ven todas las ventanas de un edificio desde el punto de vista de James Stewart: cada ventana es un cuadro dentro del gran cuadro, donde cada una de ellos es una escena en sí mismo.

### La determinación en explicar el espacio

Como es de esperar, los autores tienen la determinación de desnudar el concepto de espacio cinematográfico. Al final, sus conclusiones no difieren tanto unas de las otras y parece venir de los principios establecidos por Burch, ya presentadas en este estudio:

Gaudreault y Jost, (2010) habla de 'espacio representado' y 'espacio sugerido' para definir el campo y contracampo.

André Gardies, en Tarín (2011) identifica tres espacios: aquí (el campo), ahí (el fuera de campo contiguo) y el más allá (un fuera de campo indeterminado).

Burch, un referente en el estudio sobre el espacio cinematográfico, pone de manifiesto la importancia del fuera-de-campo, que, afirma, se iguala al del espacio-del-campo en el momento que se establecen medios de conexión entre ellos. Para ello apunta los medios para conseguir la contigüidad entre los dos campos: 'las entradas y salidas del cuadro'; 'la mirada *off*'; y 'el objeto incompleto' (1972, p. 27 a 30).

**Entradas y salidas:** la entrada del personaje en campo a través de los seis seguimientos establecidos por él (el que se encuentra detrás de cámara, el que se encuentra detrás del decorado y, sobre todo, los que son contiguos a los bordes derecho y izquierdo del encuadre), crean una dinámica donde el espacio 'fuera-de-campo' toma cuerpo en la imaginación del espectador. En *El turista* (*The Tourist*, Florian Henckel von Donnersmarck, 2010), Timothy Dalton abandona el encuadre con una salida, 'rozando la cámara' hacia al espacio, 'a espaldas' de la cámara, donde el espectador imaginará que está la puerta de salida del salón.

**Campo vacío:** los personajes, al abandonar el encuadre con sus entradas y salidas, pueden generar un espacio vacío, que atrae la atención del espectador a lo que supuestamente sucede fuera del campo, puesto que nada (la ausencia de los personajes), retiene su vista en el campo visible.

**La mirada *off*:** un personaje que se dirige a otro fuera de campo con una mirada intensa hace que el espectador dé más importancia al segundo y al espacio imaginario que éste se encuentra. Se pueden encontrar variadas veces estas 'miradas *off*' en *El tambor de hojalata* (*Die Blechtrommel*, Volker Schlöndorff, 1979), donde el pequeño Oskar, con miradas intensas y penetrantes, observa el mundo de los adultos. Estas miradas también son ampliamente utilizadas en películas de suspense: una mirada asustadora, en primer plano, de una mujer delante de su asesino desconocido o la de un hombre en el momento que es atropellado por un matón que conduce un coche. En todas estas situaciones la atención del espectador, y su imaginación, es dirigida a lo que se encuentra oculto, en el fuera-de-campo.

**Objeto incompleto:** un hombre que abre la puerta y recibe un golpe inmediatamente, siendo solo el puño del agresor lo que ve el espectador. Un asesino al que se le reconoce por sus zapatos blancos, la única referencia que el encuadre proporciona.

Una mano con un arma ajusticia a un hombre sin que el espectador pueda identificar al tirador. Todas estas situaciones donde solo una parte del cuerpo se halla dentro del encuadre, lleva al imaginario del espectador a penetrar en el espacio fuera-de-campo al intentar identificar a los agresores.

Por esta razón Burch divide el espacio fuera-de-campo en dos conceptos: el espacio 'concreto' y el 'imaginario'. Tomando los ejemplos anteriores, donde el encuadre muestra solo una parte del personaje oculto, lo que está más allá de los bordes es el espacio 'imaginario'. En el momento que se desvela la identidad del personaje (sea por un movimiento de cámara o en el plano siguiente), este espacio se convierte en 'concreto'. El proceso es el mismo en un campo-contracampo, en el que el contracampo convierte en concreto un espacio *off* que era imaginario desde el campo (encuadre inicial).

Con esta frase de Martin se da paso a un elemento que los autores, por unanimidad, consideran vinculado al espacio: el tiempo. "No se puede hablar de un espacio del film sino sólo de un espacio en el film, es decir, del espacio en que se desarrolla la acción, del mundo dramático" (2002, p. 212).

### 2.3.7. El tiempo

¿Qué hace que dos películas como *La soga* (*Rope*, Alfred Hitchcock, 1948) y *El extraño amor de Martha Ivers* (*The Strange Love of Martha Ivers*, Lewis Milestone, 1946) sean tan distintas en su estructura? Naturalmente son distintas por sus historias, una por ser en color y la otra en blanco y negro, e incluso por su duración: la primera dura 80 minutos y la segunda 112 minutos. Pero estos 32 minutos que las separan no justifican su mayor diferencia: la temporalidad del relato.

*La soga* relata ochenta minutos de acción continuada: hay un asesinato antes de una fiesta, ésta discurre con normalidad con la llegada de los invitados, los dos asesinos desafían la inteligencia de los presentes planteando su crimen perfecto y uno de ellos se rinde a la presión y se contradice por los nervios. Al final de ochenta literales minutos, un antiguo profesor de los asesinos descubre la trama.

*El extraño amor de Martha Ivers*, en sus ciento doce minutos, relata la historia de tres personas que se conocen en la infancia y vuelven a encontrarse pasados más de veinte años. A través de señas visuales y de los diálogos, el director describe todos estos años durante la película.

Por tanto, la gran diferencia estructural es el tiempo relatado en las dos historias: una transcribe una acción continuada (un tiempo que coincide con el tiempo objetivo), mientras que en la otra se extiende por más de veinte años (un tiempo largo, que no coincide con el tiempo objetivo). Y, ¿cómo se explica que una película pueda abarcar un relato tan largo, como en el caso de *El extraño amor de Martha Ivers*? Porque el tiempo de proyección es un contenedor del tiempo diegético, que no está regido por el tiempo real.

La discusión sobre el tiempo en sí mismo es muy amplia y requiere muchas matizaciones, pero, como punto de partida para entender lo que representa el tiempo en el cine, se toma esta clasificación hecha por Diez Puertas (2006, p. 277 a 279), una síntesis

<b>Tiempo Externo</b>	Tiempo objetivo	
	Tiempo pragmático	
	La fecha de producción de las películas	
	La fecha de estreno	
<b>Tiempo Diegético</b>	La época de la acción	Tiempo real
		Tiempo histórico
		Tiempo futuro
		Tiempo preterible y tiempo futurible
		Tiempo ucrónico
		Tiempo irreal
		Tiempo de la metaficción
		Anacronismo
	Tiempo Referente	
<b>Tiempo Expresado</b>		
<b>Tiempo Fílmico</b>		

Fig. 21. Clasificación del tiempo en el cine. Fuente: Reelaboración propia de la clasificación del tiempo según Diez Puertas (2006).

de varios estudios hechos por varios autores. Está hecha de manera que deja poco a la subjetividad para interpretarla, pero a la vez muestra la complejidad que puede tener el tiempo, dependiendo del contexto donde está inserido. Es el caso de su primer punto, **tiempo externo**, que marca la diferencia entre dos tiempos: aquél que se refiere a la duración material de la película, su tiempo de proyección (tiempo objetivo) y el tiempo que cada espectador puede necesitar para comprender la película, pues su lectura depende de la comprensión de cada espectador (tiempo pragmático). Esto significa que el tiempo que transcurre en el reloj no es el mismo de la percepción de cada espectador. Unidos a estos dos tiempos externos está la fecha de producción y la de estreno, que puede hacer cambiar la percepción del espectador, ya que esto determina códigos y algunas veces significados que serán, o no, reconocidos por el espectador en el futuro.

En cuanto al **tiempo diegético**, es decir, la duración de la historia narrada, puede estar influido por muchos factores, como la época de la acción. Algunas veces, determinar la época en la que transcurre la historia cobra un significado especial, como es el caso de *Feliz Navidad, Mr. Lawrence* (*Merry Christmas Mr. Lawrence*, Nagisa Oshima, 1983), que intensifica las implicaciones emocionales, pues la historia se desarrolla en un campo de prisioneros durante la Segunda Mundial.

La mayoría de las veces, la interferencia de la época es tan acentuada que merece ser comentada: cuando la acción se sitúa en la fecha de producción de la película o en fechas cercanas (situación llamada de 'tiempo actual'), podrá o no 'sobrevivir al tiempo' debido a la excesiva fidelidad de códigos y símbolos utilizados de un tiempo en concreto. Cuando una película solo sirve 'para ver cómo pensaban y vivían en tal época', pierde su sentido como película para convertirse en un documental. Ahora bien, al situar la película en un tiempo pasado (tiempo histórico), se supone que este tiempo está retratado con fidelidad a su época representada y, por consiguiente, no envejecerá jamás. Esto es en parte verdad pero en realidad la representación cinematográfica no busca, y no debe, espejarse literalmente en la realidad, ya que ésta normalmente no es (y no era) tan suntuosa como los decorados y vestuarios presentados en las películas con este 'tipo de tiempo'. Aquí se encuadran los épicos como *Ben-Hur* (William Wyler, 1959), *Lawrence de Arabia* (*Lawrence of Arabia*, David Lean, 1962) y



*Gandhi* (Richard Attenborough, 1982), así como tantas otras películas más recientes y con menores costes de producción: *¡Ay, Carmela!* (Carlos Saura, 1990), *Fanny & Alexander* (*Fanny och Alexander*, Ingmar Bergman, 1982) y *The Artist* (Michel Hazanavicius, 2011). Sin embargo, algunas veces la fecha de producción de la película la delata, como en el caso de *Doctor Zhivago* (David Lean, 1965), como comenta Phyllis Dalton, su diseñadora de vestuarios, que a pesar de la fidelidad de la película a la época histórica (Rusia, principios del siglo XX), al verla terminada, algo fallaba en su representación del tiempo histórico: “El peinado de las mujeres la delató. Y viéndola ahora, es exactamente eso lo que la hace una película del 60”.

En contraste al tiempo histórico está el tiempo futuro, cuando la acción sucede tiempo después de la fecha de la producción. Es lo típico de la ciencia-ficción. Este tiempo es totalmente inventado, ya que no se puede tener referencias espaciales, temporales y sociales del futuro. Por tanto, siempre estuvo en las manos de los directores (y su equipo) en idealizar y diseñar este nuevo tiempo. Por regla general, el futuro está construido con el avance de la tecnología, un indicativo humano de desarrollo, por tanto de evolución temporal. Así se estableció desde el principio de las producciones sobre el futuro. Y el espectador ‘aprendió’ a leer el futuro a través de la presencia de la tecnología, como lo presentado en *Viaje a la Luna* (*Le Voyage dans la Lune*, Georges Méliès, 1902). Esta concepción de futuro (tecnología + tiempo) se debe a la literatura del siglo XIX, precisamente la de H. G. Wells (*La máquina del tiempo*) y de Julio Verne (*Alrededor de la Luna* y *De la Tierra a la Luna*). Ahora bien, ¿qué ocurre cuando el tiempo venidero supera el tiempo imaginado en las películas de ficción? Se transforma en un remedo del futuro: astronautas con ropas metálicas, robots inmensos, enormes paneles con luces, etc. Es el caso de *Planeta sangriento* (*Queen of Blood*, Curtis Harrington, 1966) o *Con destino a la Luna* (*Destination Moon*, 1950). Sin embargo, el cinéfilo del género de ficción supo perdonar y asimilar estos fallos de previsión y sigue admirándolas como entretenimiento.

Si Stanley Kubrick es considerado el director que llevó en serio la reproducción de un futuro tecnológico creíble con su *2001: una odisea del espacio*, han sido George Lucas con *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977) y David Lynch con *Dune* (1984) los que di-

señaron un futuro intemporal, mezclando tecnología con vestuarios medievales. Igual que estas tres películas, *Blade Runner* de Ridley Scott (1982) está aparentemente libre de ‘caducidad tecnológica’, ya que representa también un futuro atemporal, solo delatado por la estética de los vestuarios de los años 80.

Otros formas de tiempo se pueden identificar en la ‘época de la acción’: los sucesos que hubieran sucedido en el pasado o que podrían suceder en el futuro si se dieran determinadas circunstancias. Este recurso se encuentra algunas veces en las películas para enseñar un pasado o futuro frustrado, no concretado. Este es el caso en *¡Qué bello es vivir!* (*It’s a Wonderful Life*, Frank Capra, 1946) cuando George (James Stewart) dice que sería preferible no haber nacido y su ángel de la guardia le concede este deseo. En este momento el personaje vive un “qué hubiera pasado sí antes ...” (tiempo preterible); y en *Mentiras Arriesgadas* (*True Lies*, James Cameron, 1994), el espectador ve como real un puñetazo del agente Harry Tarker (Arnold Schwarzenegger) a un hombre. Seguidamente se puede ver que sólo había sido un deseo del protagonista y que el puñetazo no ocurrió (tiempo futurible).

Otra forma de tiempo es el ucrónico, cuando la acción se sitúa fuera del tiempo, es decir, en un tiempo inconcreto, pues lo que se cuenta vale para cada momento. Se puede encontrar en las dos versiones de *Horizontes perdidos*: la de Frank Capra (*Lost Horizon*, 1937) y la de Charles Jarrott (*Lost Horizon*, 1973). En las películas un grupo de personajes se salvan de un desastre aéreo y encuentran un lugar utópico donde las personas no se enferman y tampoco envejecen: Shangri-La. Pero, cuando se manifiesta un tiempo inconcreto, llevado al extremo, como entre lo onírico y lo fantástico, se denomina irreal.

El tiempo irreal lleva al espectador a otra dimensión, como el mundo de los pensamientos, de los sueños, de los muertos, de los dioses. Todo ello implica que el tiempo no se rige por los parámetros humanos, como la irreversibilidad y la división en horas, días, meses y años. En la mayoría de las veces los personajes pertenecen al tiempo ‘real’ y acceden a este tiempo irreal cruzando una puerta, metiéndose en un agujero o entrando en un armario, como en *Alicia en el País de las Maravillas* (*Alice in Wonderland*, Tim Burton, 2010), *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939), *Orfeo* (*Orphée*, Jean

Cocteau, 1950) o en *Las crónicas de Narnia: el león, la bruja y el armario* (*The Chronicles of Narnia: The Lion, The Witch and the Wardrobe*, Andrew Adamson, 2005).

En ocasiones, un film muestra cómo se rueda una película y, al mismo tiempo, nos ofrece fragmentos de esa película, como en *El espejo* (*Ayneh*, Jafar Panahi, 1997). Es la ficción dentro de otra ficción, es el cine dentro del cine, es el ‘tiempo de metaficción’. Pero, ¿a qué tiempo pertenecen esos fragmentos? Se puede decir que es tiempo discursivo de segundo nivel dentro del tiempo diegético, como los fragmentos insertados de cine mudo dentro de una película sonora como *Ella y sus maridos* (*What a Way to Go!*, J. Lee Thompson, 1964), fragmentos de cine en blanco y negro dentro de una película en color como en *La rosa púrpura del Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, Woody Allen, 1985), un noticiario dentro de una película de ficción. O la alternancia de presente con ficción-pasado. Cabe destacar como ‘tiempo de metaficción’ la película *The Model Couple* (*Le couple témoin*, William Klein, 1977), que narra una ficción precursora a los *reality shows* televisivos, como *Gran Hermano*: el Ministerio Francés del Futuro, a través de su avanzado sistema de bases de datos, elige una pareja como representante de la sociedad francesa para un experimento con la intención de implantar nuevos programas sociales en Francia. Esta experiencia es transmitida por la televisión, en red nacional, donde el espectador acompaña 24 horas la vida de la pareja.

Y para completar los tiempos encontrados en el tiempo diegético, se recoge el ejemplo dado por Diez Puertas como ‘anacronismo’: la serie *Los Picapiedra*, situada en la prehistoria, con unos personajes y un mundo cotidiano que imita el del siglo XX: los dinosaurios son grúas, el timbre es un pájaro, los periódicos se imprimen en pliegos de piedra, etc. Por tanto encontramos anacronismos en las acciones que se sitúan en un tiempo actual, histórico o futuro, pero lo que sucede no se corresponde con dicho tiempo.

Ahora bien, cuando las acciones tienen una correspondencia con el tiempo mostrado y si el director da una referencia al público para ubicarse en una historia, se está delante del tiempo ‘referente’. Su importancia consiste en que, además de establecer una temporalidad, permite obviar datos en la construcción de la historia, ya que el espectador, a través de su conocimiento la completará. Por ejemplo, en *El nombre de*

*la rosa* (*Der Name der Rose*, Jean-Jacques Annaud, 1986) el tiempo referente es la Edad Media. Siendo así, el director no necesita explicar la Inquisición de la Iglesia Católica y puede establecer un guión sobre hechos ya conocidos. Algunas veces el tiempo referente está en el propio título de la película, como en los casos de *55 días en Pekín* (*55 Days at Peking*, Nicholas Ray, 1963), *La vuelta al mundo en 80 días* (*Around the World in 80 Days*, Michael Anderson, 1956) y *Seis días y siete noches* (*Six Days Seven Nights*, Ivan Reitman, 1998), etc.

### Tiempo expresado x Tiempo de la percepción

El **tiempo expresado**, también llamado tiempo de la enunciación, es la sensación emotiva y subjetiva que se desea que el público tenga del tiempo. Este tiempo está condicionado al orden, la duración y la frecuencia (elementos que se verán más adelante) de los hechos del relato. Esto significa que, en beneficio de la emoción que se desea provocar en el espectador, el director elegirá exponer la trama en un orden cronológico o preferirá fragmentar el tiempo, por ejemplo con *flashbacks*, como en muchas películas del cine negro. Además, se puede atribuir a las películas otra idea de tiempo: el **tiempo de la percepción** es decir, “la sensación de duración intuitivamente notada por el espectador, eminentemente arbitraria y subjetiva” (Martin, 2002, p. 226). Ahora bien, cabe la reflexión sobre la presencia de la existencia de un desfase entre estos dos tiempos, el expresado y el de la percepción en una película. Posiblemente, dependiendo del grado de disonancia entre ellos, su discurso narrativo no cumplirá su papel en la totalidad. Por tanto, la construcción de la dialéctica cinematográfica depende directamente del **tiempo fílmico**, que el director construirá a través de innumerables herramientas que tiene a su disposición, tales como los cambios de iluminación, los fundidos, los encañados, el montaje de planos que determinan y refuerzan el paso del tiempo.

La relación entre cinema y tiempo es muy estrecha y esto es admitido por todos los autores frente a la evidencia. Algunos llegan a atribuir al cine la capacidad mágica de capturar el tiempo:

[...] el hombre, por primera vez en la historia del arte y de la cultura, había encontrado la posibilidad de fijar de modo inmediato el tiempo, pudiendo reproducirlo (o sea, volver a

él) todas las veces que quisiera. Con ello, el hombre consiguió una matriz del tiempo real. Así, el tiempo visto y fijado podía quedar conservado en latas metálicas durante un tiempo prolongado (en teoría, incluso eternamente) (Tarkovski, 2013, p. 83).

La eternidad del tiempo deja de ser 'teoría' con las nuevas tecnologías de restauración. Una larga lista enorme de títulos de grandes clásicos han sido recuperados, evitando así su destrucción por el deterioro causado por el propio tiempo (su reacción violenta y destructora por ser aprisionado). Los grandes estudios de Hollywood y las filмотecas europeas están invirtiendo grandes sumas de dinero en restaurar películas producidas en el pasado para evitar así su desaparición. La misma suerte no tendrá el cine de países sin recursos económicos, excepto por iniciativas como la de World Cinema Project.

World Cinema Project, proyecto creado por el director Martin Scorsese, es un programa dedicado a la preservación y restauración de películas olvidadas (por no pertenecer al grupo de las de grandes recaudaciones) y en particular, las películas de aquellos países que carecen de la capacidad financiera y técnica para hacerlo.

En 2013 la WCP, fiel a sus propósitos, restauró cuatro películas de cuatro nacionalidades distintas:

1. Senegal: *Borom Sarret* (Ousmane Sembène, 1963)
2. Filipinas: *Manila in the Claws of Light* (*Maynila Sa Mga Kuko Ng Liwanag*, Lino Brocka, 1975).
3. Tailandia: *Mysterious Object at Noon* (*Dokfah Nai Meu Maan*, Apichatpong Weerethakul. 2000).
4. Sri Lanka: *Nidhanaya* (*The Treasure*, Lester James Peries, 1973).

Pero a pesar de la intervención del hombre en preservar la memoria temporal de la humanidad, el tiempo sigue su curso inexorablemente. Nada y nadie le detiene y lo único que se permite es dejarse ser entendido parcialmente. Para seguir sumando y complementando este conocimiento, se recoge la afirmación de Casetti y di Chio (1998, p. 151), coincidente con muchos otros autores, que el tiempo cinematográfico tiene dos realidades distintas: el tiempo-colocación y el tiempo-devenir.

## El tiempo-colocación

El 'tiempo-colocación' se resuelve en datar un acontecimiento. Es necesario, en la mayoría de las veces, situar al espectador en qué momento ocurre la historia, para que perciba el tiempo como el director desea y a la vez entienda en qué contexto tienen lugar las acciones. Existen cinco recursos reconocibles para 'materializar' el tiempo-colocación: el primero es el texto sobreimpreso, como en *El paciente inglés* (*The English Patient*, Anthony Minghella, 1996), que, para contextualizar la historia en la Segunda Guerra Mundial, el espectador lee sobre la imagen de una playa: 'Italia – octubre de 1944'. En muchos casos el espectador tendrá numerosas referencias temporales visuales (y también en los diálogos), de manera que este tipo de recurso será prescindible, como en las películas que retratan el presente y el pasado. Sin embargo, el futuro es difícil de temporizar por faltas de referencias. Este es el caso en *Prometheus* (Ridley Scott, 2012), donde un paisaje virgen escocés es, fue y será el mismo en el pasado, presente y futuro. Para transportar al espectador a la Isla de Skye en el año de 2089, Ridley Scott sobre-imprime esta información. Lo mismo hace para avanzar cuatro años en la historia, ya que la imagen de una nave en el espacio sería insuficiente para abstraerse y entender el salto temporal.

Un narrador puede dar todas las informaciones temporales necesarias para que el espectador sitúe la historia, ya sea una información general (pero suficiente) como "En algún lugar del futuro..." o extensamente completa, relacionando fecha, lugar, y ambiente que se vive en aquel momento, como en *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942):

Con la llegada de la segunda Guerra Mundial muchos en Europa dirigían sus esperanzas a las Américas. Partían de Lisboa, pero no todos podían llegar allí directamente. Esto ha dado lugar a una ruta tortuosa de refugiados de París a Marsella y, a través del Mediterráneo a Oran. Entonces, en tren, coche o a pie, por la orilla de África. Llegaban al Marruecos francés, concretamente a Casablanca. Allí, solo los con dinero o influencia, podían obtener visas a Lisboa y de allí a las Américas.

Pero muchas veces no es necesario el uso del texto sobreimpreso o un narrador como indicativos de tiempo: el uniforme nazi del posible padre del pequeño Oskar, en *El*

*tambor de hojalata* (*Die Blechtrommel*, Volker Schlöndorff, 1979), determina el momento de la ascensión del Partido Nacional Socialista de Adolf Hitler. Por tanto, un tiempo determinado, que anunciaba el principio de la Segunda Guerra Mundial. Y cuanto más pasan los años y el espectador acumula referencias de relaciones entre indumentaria y tiempo, más protagonismo tiene el vestuario como indicador temporal, como en el caso de *Blow-up* (Michelangelo Antonioni, 1966).

Otro indicativo de tiempo es el decorado, como en *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963), que traslada el espectador a la Edad Antigua de Roma y Egipto. Los exteriores de Nueva York, donde se ve la presencia de las Torres Gemelas, determinan que la historia transcurre antes del 11 de septiembre de 2001. Como en *Manhattan* (Woody Allen, 1979), *La hoguera de las vanidades* (*The Bonfire of the Vanities*, Brian De Palma, 1990), *King Kong* (John Guillermin, 1976) y en tantas otras películas. El tiempo puede ser también representado por objetos dentro del decorado, como un reloj que determina la hora o una vela que se consume. También se puede encontrar ejemplos en los que las condiciones atmosféricas determinan el paso del tiempo, como en *Doctor Zhivago* (David Lean, 1965), donde el principio de algunas secuencias coinciden con la llegada del verano, de la primavera y del invierno.

Junto con los elementos presentados (texto, voz narrativa e imágenes) el sonido, tiene también la capacidad de determinar el tiempo, y cuando no es así, por lo menos determinar un tiempo, como el canto del gallo al amanecer, la hora de la comida al oírse la sirena de una fábrica o como en *Media noche en París* (*Midnight in Paris*, Woody Allen, 2011), donde el personaje, al escuchar las doce campanadas de las doce de la noche, se traslada a otra dimensión temporal.

## **El tiempo-devenir**

Si el tiempo-colocación sitúa, orienta al espectador donde pasa la historia, el tiempo-devenir se refiere a los acontecimientos en su conjunto, que se disponen según un orden, se muestran con una duración y se presentan bajo una frecuencia. Esto significa que es el tiempo construido con los planos montados, determinando así el tiempo diégetico. Es decir, son las herramientas del tiempo para ayudar al discurso narrativo.

La estructuración del 'tiempo-devenir' presentada por Casetti y di Chio (p. 152 a 162) está construida a partir de varios autores: Genette (1989), Chatman (1978), Bordwell (1985) y Carluccio (1988). Por ser una recopilación con una posible unanimidad, se presenta en este estudio como un modelo a seguir en el momento del análisis. Ahora bien, en aquellos contenidos donde se complemente o cuestione, se citará al autor o autores.

### El orden

Define el esquema de la disposición de los acontecimientos en el flujo temporal y sus relaciones de sucesión. Según estas relaciones, se puede distinguir cuatro formas de temporalidad: el **tiempo circular**, el tiempo cíclico, el tiempo lineal y el tiempo anacrónico. El tiempo circular está organizado de tal modo que el punto de llegada resulta ser siempre idéntico al de origen. Casetti y di Chio ponen como ejemplo la película *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950) donde se abre con un cadáver de un hombre flotando en una piscina y se cierra (después de un largo *flashback* dedicado a recuperar la razón de esa muerte) con el propio acto homicida.

Otro buen ejemplo de tiempo circular se encuentra en *Lolita* (Stanley Kubrick, 1962) que empieza con un plano subjetivo desde un coche por una carretera con poca visibilidad provocada por la bruma del amanecer. En el siguiente plano (encadenado al primero, generando una elipsis temporal), se ve el coche llegando a una mansión con el día ya despejado. Usando una vez más el encadenado, el director sitúa al espectador dentro de la mansión, desde donde se ve un hombre (interpretado por James Mason) entrando por la puerta. Al caminar por el salón totalmente desordenado, lo que indica que hubo una fiesta en la noche anterior, el hombre cumple su objetivo: encontrar y amenazar de muerte al propietario de la mansión (interpretado por Peter Sellers). Después de un diálogo complejo, conturbado e irónico, la muerte se concreta y la secuencia termina con un fundido en negro. Con una cartela en el fondo negro, se indica desde donde se retomará la historia: '4 años antes'. A partir de ahí la historia se desarrolla de manera lineal, hasta enlazar su final con lo presentado al principio de la



película: el plano subjetivo desde un coche por una carretera, que lleva un hombre desesperado, decidido a matar su rival.

En cuanto al **tiempo cíclico** está determinado por una sucesión de acontecimientos ordenados de tal modo que el punto de llegada resulte ser análogo al de origen, aunque no idéntico como en el tiempo circular. Para el doctorando, suscita dudas el concepto del tiempo cíclico del ejemplo dado por Casetti y di Chio: en *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954) abre con James Stewart en una silla de ruedas con una pierna rota y se cierra con el propio Stewart en silla de ruedas y con las dos piernas escayoladas. El hecho de que esta película termine con una situación análoga a la presentada al principio, no afecta el tiempo de la película. Como mucho, sugiere una nueva historia (por tanto un nuevo tiempo), donde el personaje inquieto, inmovilizado por la rotura de la segunda pierna, puede meterse en líos nuevamente como en la historia terminada. Sin embargo, sí parece un tiempo cíclico en su segundo ejemplo: en *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958) los personajes de James Stewart y Kim Novak (interpretando dos personajes, Madeline y Judy Barton) tienen dos relaciones amorosas distintas en tiempos distintos, pero semejantes en las formas, que desaguan en el mismo hecho: la muerte en el mismo escenario.

Identificando este tipo de orden, es importante mencionar *La sala de baile* (*Le bal*, Ettore Scola, 1983), donde el tiempo es eminentemente cíclico. Ettore Scola presenta prácticamente cincuenta años (desde 1936 hasta 1983) de la historia de Francia y de Europa a través de la música y del baile, reflejando los cambios políticos, sociales, actitudinales y las tendencias de moda. Los mismos personajes envejecen repitiendo aquello que más les gustan hacer: bailar. Del principio al final de la película, los hechos se desarrollan en una espiral continuada pero progresiva. Interpretar el orden cíclico se identifica también con repeticiones de situaciones análogas dentro de una película, y no simplemente la relación del principio con su final. Se puede citar *En otro país* (*Da-reun-na-ra-e-suh [In Another Country]*, Hong Sang-soo, 2012): una joven estudiante de cine empieza a escribir el guión de un cortometraje, resultando en tres historias. En cada una de ellas el personaje central se llama Anne (interpretadas por Isabelle Huppert), que visita una ciudad costera. En la primera historia Anne es una exitosa directora de

cine, en la segunda es una mujer casada que tiene una aventura con un coreano y en la tercera está divorciada del marido que la dejó por una mujer coreana. En las tres historias Anne se hospeda en el mismo hotel, es atendida por la misma joven y conoce al mismo socorrista que la abstrae del aburrimiento que es su vida.

El **tiempo lineal** está determinado por una sucesión de acontecimientos ordenada de tal modo que el punto de llegada sea siempre distinto del de partida. Se identifica en el interior de esta forma otras figuraciones temporales del tiempo lineal: vectorial y no vectorial.

La figuración vectorial del tiempo lineal es lo que sucede en la mayoría de las películas: la ordenación continua, homogénea y progresiva del tiempo, como en *Gilda* (Charles Vidor, 1946): los hechos van ocurriendo en orden cronológico, con principio, medio y fin, en cuanto que la figuración no vectorial está caracterizada por un orden fracturado y privado de soluciones de continuidad. En concreto, estas rupturas pueden manifestarse como recuperaciones del pasado (*flashbacks*), o bien como anticipaciones del futuro (*flashforwards*).

No es difícil encontrar películas donde los directores se sirven de flashbacks para narrar sus historias, como es el caso de *Las nieves del Kilimanjaro* (*The Snows of Kilimanjaro*, Henry King, 1952), que está construida integralmente con recuerdos del pasado del novelista Harry Street (interpretado por Gregory Peck) que, inmovilizado en el corazón del continente africano por una herida en una pierna, recuerda los episodios más importantes de su vida.



Fig. 22. La figuración no vectorial. Fuente: Elaboración de la figuración no vectorial con fotogramas de *Las nieves del Kilimanjaro*.

Martin llama 'el tiempo lineal con figuración no vectorial' con retrospectiva (*flashback*), de 'tiempo trastocado' y lo considera "... el más interesante procedimiento interpretativo del tiempo desde el punto de vista del relato cinematográfico". A la vez, enumera varias razones para su utilización (2002, p. 239 a 242):

**Razones estéticas,** con el fin de aplicar de manera rigurosa la regla de la unidad de tiempo (y llegado el caso, la de lugar): en una acción que se divide en dos partes separadas por un largo período, en vez de mostrar los orígenes del drama y luego su conclusión veinte o treinta años después, se comenzará la película en el segundo período y luego habrá una vuelta atrás que expondrá el pasado antes de que se vuelva al presente para el desenlace del drama. De este modo, la obra queda delimitada a una simetría estructural satisfactoria desde el punto de vista estético, y según una simetría temporal, que le da una unidad centrada en el presente.

**Razones dramáticas.** El *flashback* consiste en confiarle al espectador, desde el comienzo de la película, el desenlace. Tiene la gran ventaja de suprimir cualquier elemento de dramatización artificial debida a la ignorancia del desenlace y de valorar el contenido humano de la obra y la solidez de su construcción. Este procedimiento contribuye en alto grado a crear la unidad tonal, tan importante en una obra: a los acontecimientos les quita su aparente disponibilidad y revela su sentido profundo al indicarle al espectador la acción siguiente. El autor da como ejemplo la película *Perdición* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944), que comienza cuando un asegurador llega herido a su oficina y se instala ante un dictáfono para relatar su historia. Desde este momento el espectador sabe que el personaje está en apuros e irremediablemente las cosas le saldrán mal. En este momento se hace un *flashback* y la historia comienza desde el principio, hasta llegar al 'presente' con el asegurador terminando de grabar su historia, preparado para su eminente destino.

**Razones psicológicas:** el *flashback* puede ser un gran recurso para los recuerdos que construirán una historia o una razón para explicar la personalidad de un personaje. Es el caso de *Olga* (Jayme Monjardim, 2004), que entremezcla la vida de una mujer en un campo de concentración con sus recuerdos de una historia de amor y lucha comunista. Los *flashbacks* construyen los hechos y dibujan la personalidad de la protagonista.

Como hay un fuerte interés en este estudio por la relación entre el tiempo y la técnica cinematográfica, se sigue con las consideraciones que hace Martin sobre el *flashback* (2002, p. 243 a 249):

El pasado introducido mediante *flashback* puede ser un pasado objetivo, subjetivo (recuerdo verdadero o falso) o imaginado sin intención de engaño. Los procedimientos técnicos de introducción de *flashback* están condicionados a una necesaria legibilidad (el paso a otra temporalidad ha de ser entendido por el espectador) y Martin sugiere que este entendimiento está asegurado con dos procedimientos:

El travelling hacia delante, un indicador del paso a la interioridad y, por consiguiente, a la duración subjetivamente vivida y el fundido encadenado, que sugiere psicológicamente una especie de fusión entre dos planos de realidad, como si el pasado invadiera poco a poco el presente de la conciencia, volviéndose a su vez presente. Al sumarlos, se entraría en otra dimensión temporal: la cámara avanza hasta detenerse frente al rostro en primer plano o gira levemente ante un fondo neutro (presente); acto seguido, el siguiente plano (pasado) es introducido por un fundido encadenado.

Pero el autor, consciente de la multiplicidad de soluciones, propone otras formas de la transición al pasado, aunque proclama el fundido encadenado como parte de la solución: la imagen de un personaje reflejado en un espejo –fundido encadenado– imagen del mismo personaje en el pasado (dentro de la misma intención, podría ser una imagen reflejada en un río, en un escaparate o cualquier superficie reflectante). Una fotografía o un objeto –fundido encadenado– el mismo objeto contextualizado en una situación en el pasado (podría ser un árbol o un tronco con inscripciones que envejecen con el tiempo). Una fotografía o un grabado que poco a poco cobra vida. La transformación de la iluminación en el decorado, mientras el personaje lo recorre. Transportación por movimiento de cámara: la cámara encuadra un personaje y al moverse, el encuadre encuentra otro personaje (o el mismo) en otro tiempo o simplemente por un corte seco.

Además, recuerda que la transición visual-temporal se realza con el sonido, sea por la sustitución de sonidos, un fundido sonoro (transición realista) o por la transición apoyada por el cambio de música, que sugiera un tiempo diferente.

Martin finaliza su análisis del *flashback* resaltando su versatilidad en alterar la cronología pero sin comprometer la lectura de la narrativa, ya que otros lugares y otros tiempos que presenta están subordinados a la acción principal. Siendo así, la continuidad de los hechos ya no es directamente temporal sino causal, de modo que el montaje está basado en el salto al pasado mediante la exposición de las causas de los hechos presentes. La sucesión de los acontecimientos según su causalidad lógica es respetada, pero la cronología estricta se altera y reestructura conforme a un punto de vista, por lo general subjetivo.

Por el contrario, el uso del *flashforward* es algo escaso en el cine. Como nos recuerda Gaudreault y Jost (2010, p. 121), este recurso tiene funciones muy específicas: normalmente, las prolepsis tienen la función de anunciar un acontecimiento de manera más o menos explícita. Sin embargo, la naturaleza de este anuncio puede variar. La mayoría de las veces, conserva esa dimensión 'mediúmnica' que tenía en los principios del cine: en una película fantástica, por ejemplo en *Carrie* (*Carrie*, Brian de Palma, 1976), o en *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin), un personaje dotado de un sexto sentido verá ciertos acontecimientos antes de que ocurran. Si no, se utiliza sobre todo para atraer la curiosidad del espectador: ya sea para nombrar el final sin explicarlo (*La dama de Shanghai*) o para mostrarlo mediante algunos planos rápidos extraídos fuera de contexto (*Una noche, un tren*), el salto adelante suscita una interrogación sobre él *cómo* (¿cómo ha llegado el personaje hasta ahí?) o sobre el *por qué* (¿por qué estas imágenes? ¿Qué significan?).

Intentando encontrar otras funciones para el *flashforward*, se da un ejemplo de película construida a partir de anticipaciones del futuro: *Terminator* (*The Terminator*, James Cameron, 1984).

La película empieza con una batalla desigual entre humanos y máquinas. Una sobreimpresión determina el tiempo y lugar: 'Los Ángeles. Año 2029'. Una nueva sobreimpresión contextualiza los hechos: 'Las máquinas emergieron del incendio nuclear. Por décadas trataron furiosamente de exterminar la humanidad, pero la batalla final no se pelearía en el futuro. Se libraría aquí, en nuestro presente. Esta noche...' En este momento entran los créditos tipográficos con un tratamiento moderno (recordando

grafismos computadorizados), acompañados de una música de Brad Fiedel, con tintes de futuro y aventura. Al terminarlos, la acción empieza donde la última sobreimpresión determinaba (*'Esta noche'*): Los Ángeles, 1984. A partir de ahí la acción se desarrolla en un supuesto presente (1984), con la lucha de un humano venido del futuro (2029) empeñado en proteger una mujer que está siendo perseguida por un robot (que también se trasladó desde el futuro), que quiere, a toda costa, exterminarla. En un juego de reenvíos, anticipaciones y recuperaciones, la película se desarrolla entre estos dos tiempos.

Pero lo extraordinario en *Terminator* no es el uso de *flashforward*, y sí la trama elaborada donde el tiempo tiene un significado sorprendente: la mujer que debe morir en las manos del robot (en 1984) es la futura madre del líder de los humanos que enfrentan las máquinas en 2029. Sin saberlo, el joven que ha venido del futuro para protegerla se convertirá en el padre del líder, al enamorarse de la mujer.

Esta forma delirante y apasionante de interpretar el tiempo (un ser del futuro que viene al presente para preservar el futuro y sin saberlo, ayudar a construirlo) no es nuevo. Se puede encontrar en películas como *El planeta de los simios* (*Planet of the Apes*, Franklin J. Schaffner, 1968), donde dos chimpancés (Zira y Cornelius), que viven en el año de 3978, son transportados a los años setenta estando Zira embarazada. Nace el

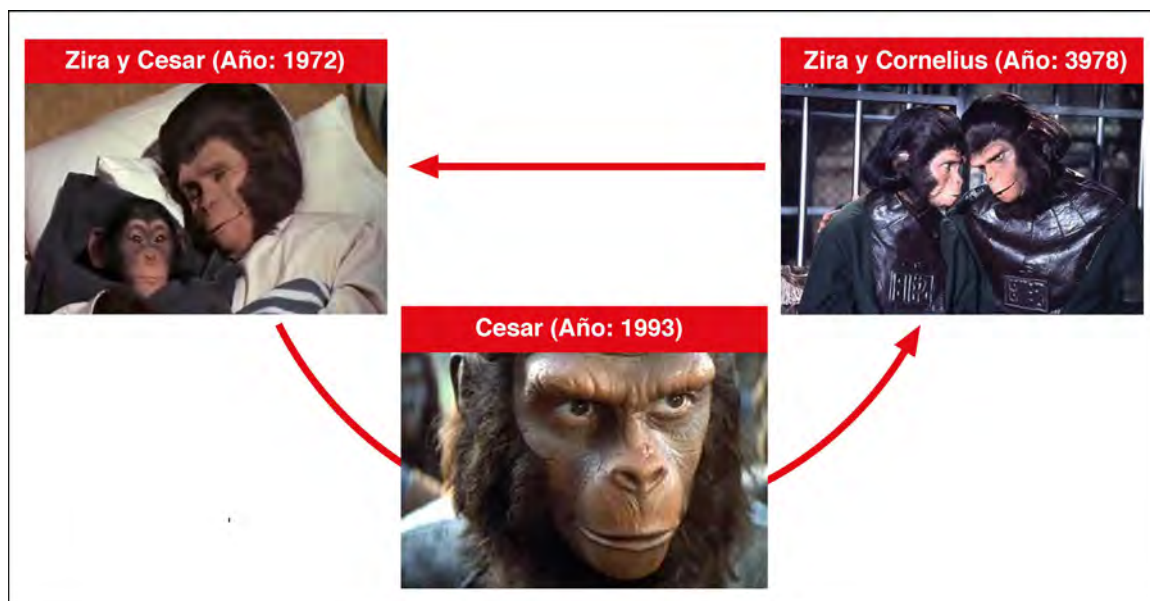


Fig. 23. El uso creativo del flashforward. Fuente: Elaboración del uso creativo del flashforward con fotogramas de *Huida del planeta de los simios*.



pequeño chimpancé (César) que al crecer se convierte en el líder que transformará el planeta Tierra (habitado y dominado por los humanos) en el planeta de los simios, que perdurará hasta el año 3978, los tiempos de sus padres.

Aunque la calidad de producción de las secuelas de *El planeta de los simios* está muy por debajo de la primera, sí es digno de mención el hecho de hacer del tiempo el protagonista de estas películas:

- *Regreso al planeta de los simios* (*Beneath the Planet of the Apes*, Ted Post, 1970).
- *Huida del planeta de los simios* (*Escape From The Planet of The Apes*, Don Taylor, 1971).
- *La rebelión de los simios* (*Conquest of the Planet of the Apes*, J. Lee Thompson, 1972).
- *Batalla por el planeta de los simios* (*Battle For the Planet of the Apes*, J. Lee Thompson, 1973).

Retomando y finalizando el eje de organización 'Orden' del tiempo-devenir, se presenta el tiempo anacrónico. Algunas veces el exceso en la utilización de *flashback* y *flashforward*, es decir, retrospectiones y anticipaciones, pueden romper el hilo del orden. La representación pasa a ser incongruente, donde el tiempo pierde la lógica en cuanto a su comprensión. Casetti y di Chio da un ejemplo de un caso de anacronía, originada en una intensa acumulación de rupturas: *Atraco perfecto* (*The Killing*, Stanley Kubrick, 1956), que se reproduce a continuación:

El film cuenta la preparación y ejecución de un golpe, el cual viene expuesto con una serie de anacronías retrospectivas presentadas por una voz *over*: el relato se inicia en orden progresivo y la voz narradora precisa la hora, el día y el mes de ese momento inaugural ("A las 3,45 de aquel sábado por la tarde de la última semana de septiembre..."), para después invertir el orden y volver atrás ("Una hora antes de aquel mismo sábado por la tarde, en otra parte de la ciudad..."); luego, en la tercera secuencia, se procede hacia delante ("A las 7 de aquella misma tarde de septiembre..."), lo cual representa una anticipación con respecto a la cuarta secuencia ("Media hora antes entretanto, alrededor de las 6,30...") y a la vez una presuposición de la quinta ("A las 7,15..."). Está claro que este diseño temporal no es casual o caótico. De hecho, responde a una compleja trama arquitectónica, pero, sin embargo, en este laberinto se acaba por perder el punto de referencia y el sentido del orden.

Otra película que, si bien no se puede afirmar que en toda su duración sea totalmente anacrónica, parece adolecer en algunos momentos de la pérdida de referencia en su orden: *La casa Rusia* (*The Russia House*, Fred Schepisi, 1990). Sus constantes juegos de reenvíos y recuperaciones en tiempos y escenarios diferentes (Moscú, Lisboa y Londres) generan en el espectador la percepción de que algo se ha perdido por el camino.

Y para pasar al siguiente pilar del 'tiempo-devenir', la duración se evoca a Ricoeur para recordar que existe "una relación entre el tiempo de narración y el tiempo narrado" (1998, p. 555). Este principio literario puede ser llevado sin complejos al cine, ya que no conviene despreciar el conocimiento adquirido en nombre de un purismo exagerado, como hace Tarkovski:

... las primeras películas de los Lumière contenían ya en núcleo del nuevo principio estético. Pero ya inmediatamente después, el cinematógrafo, obligadamente, se lanzó por caminos fuera del arte, los más afines a los intereses y ventajas pequeñoburgueses. A lo largo de unos dos decenios se fue 'vertiendo al celuloide' casi toda la literatura mundial y un gran número de temas teatrales. El cinematógrafo se utilizó como una forma sencilla y atractiva de fijación del teatro. El cine fue por caminos errados y deberíamos ser conscientes de que aún hoy cosechamos los tristes frutos de aquel error (2013, p. 83).

## La duración

Para hablar de duración de una película es necesario hacer una distinción entre la duración real (la duración científica) y la duración aparente (la sensación perceptiva de la duración científica), ya que esta última diverge de la primera: algunos encuadres parecen más largos o más breves de lo que son en realidad.

Y es que la duración aparente es lo realmente importante en el cine: por ejemplo, cuanto más cercano y estático sea un plano, más largo parecerá al compararlo con uno más abierto y dinámico, con muchos elementos a ser observados. Esto sucede porque la mirada del espectador empleará menos tiempo en explorar el primer plano que un plano general con todos sus elementos, aunque, en realidad, duren lo mismo. Esto



quiere decir que “la percepción de la duración de un plano está condicionada por su legibilidad”. Y

[...] que la relación duración-legibilidad es en sí misma una dialéctica: que no se trata simplemente de encontrar una duración adecuada a la legibilidad de cada plano sino de jugar con los grados de dificultad o facilidad de lectura haciendo ciertos planos ya sean demasiado cortos para ser leídos ‘confortablemente’ (molestia de la frustración) ya sean tan largos que puedan ser leídos y releídos hasta la saciedad (molestia del ‘aburrimiento’) (Burch, 1972, p. 60 y 61).

El director se convierte, de esta manera, en el ‘señor del tiempo’ fílmico (y naturalmente del tiempo diegético), manipulando, restringiendo y dilatando el tiempo que el espectador percibirá.

Martin (p. 227 a 230) apunta otras formas de disponer y dominar la duración del tiempo: el acelerado, la cámara lenta, la inversión del tiempo, la detención del movimiento y la detención de la imagen.

El acelerado. Este recurso de alterar el tiempo consiste en acelerar las acciones como es en un plano de *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971), donde, a gran velocidad, se ve al personaje y dos mujeres haciendo sexo al son de la obertura de *Guillermo Tell* de Rossini, acelerada electrónicamente.

Godfrey Regio también utilizó con maestría el acelerado, pero con intenciones mayores que la comicidad obtenida por Kubrick: enseñar la creación de la Tierra, la intervención del hombre en el medio ambiente y el alto precio que el ser humano paga al contrariar su naturaleza. *Koyaanisqatsi* (*Koyaanisqatsi – Life Out of Balance*, Godfrey Regio, 1982). En los 87 frenéticos minutos de *Koyaanisqatsi*, acentuados por la banda sonora de Philip Glass, se condensan millones de años de la formación de la Tierra, noches y días, jornadas enteras de trabajos, el automatismo del ser humano urbano, etc. Posiblemente su duración aparente variará de espectador a espectador, causando a unos altos grados de dificultad de lectura visual y a otros el ‘aburrimiento’ por las imágenes transcritas una y otra vez.

A la vez es bueno recordar que el acelerado ya había sido utilizado por Dziga Vértov en 1929, en su película experimental *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kino-apparatom*), obteniendo resultados con supuestas intenciones muy parecidas a las de Regio.

La cámara lenta. De lo divertido al dramático, si el 'acelerado' permitió a los directores abreviar el tiempo, la 'cámara lenta' les dio la oportunidad de extender el tiempo, al mostrar movimientos muy rápidos que no se pueden ver a simple vista, como una bala saliendo del revólver o los movimientos del personaje para esquivarla, como en *Matrix* (*The Matrix*, Andy Wachowski, Lana Wachowski, 1999). Sus directores usarán reiteradamente este recurso, donde Keanu Reeves, a cámara lenta, se enfrenta a una lluvia de balas, tirándose al suelo, haciendo piruetas y caminando por las paredes. Este recurso puede también ofrecer una dilatación dramática de un instante fatal, como la búsqueda de la libertad de dos mujeres, acelerando su coche hacia la muerte por un desfiladero, en *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991), o prolongar la tensión en un tiroteo, como en *Los intocables de Elliot Ness* (*The Untouchables*, Brian De Palma, 1987). Por cierto, esta secuencia está inspirada en la de la masacre zarista de 'las escaleras de Odessa' de *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925) de Sergei M. Eisenstein, que mantiene igualmente la tensión sin el uso de la cámara lenta.

Pero la cámara lenta puede ser también poética como en la apertura de *Carros de fuego* (*Chariots of Fire*, Hugh Hudson, 1981), donde se ve a varios jóvenes corriendo descalzos por una playa inglesa en una competición olímpica, acompañada de la música de Vangelis.

La inversión del tiempo. A menudo se ha empleado como fuente de comicidad una pared derrumbada que se reconstruye. Pero también su uso puede ser expresivo, como en el caso de *Octubre* (*Oktyabr*, Sergei M. Eisenstein y Grigori Aleksandrov, 1928), al verse una estatua del zar, derrumbada anteriormente, volverse a su lugar por sí misma, con la intención de dar un significado: una reacción a la revolución.

Además de estos tres recursos, Martin menciona otros dos que aparentemente detienen el transcurso temporal, pero advierte que estos procedimientos no se aplican al punto de vista psicológico, ya que sería necesario "...hacernos olvidar que el tiempo es

un flujo irresistible, y hasta habría que decir indetenible; para que el tiempo se detenga es necesario que ya no tengamos conciencia de su transcurso...”

Siendo así, es más lógico mencionar la detención del movimiento como un recurso expresivo más que temporal, usando el mismo ejemplo dado por Martin: cuando un justiciero va a herir al traidor con su espada, un plano (ajeno a la acción) muestra una ola que se inmoviliza en su curso. De la misma manera, debe ser tratada la detención de la imagen: el tiempo seguirá su transcurso aunque la imagen se ‘congele’. Este recurso se encuentra muy a menudo en películas de artes marciales, donde el movimiento se detiene para, acto seguido, golpear al adversario. Con esto el golpe se hace más violento.

Volviendo a Casetti y di Chio, los autores advierten que hay que distinguir las formas que asume la temporalidad cinematográfica en relación a la norma de duración, partiendo del principio de que existen dos duraciones posibles: la normal y la anormal. La ‘duración normal’ se da cuando la extensión temporal de la representación de un acontecimiento coincide aproximadamente con la duración supuestamente real de ese mismo acontecimiento. En este sentido, son dos las formas de representación temporal:

El plano-secuencia. En un solo plano se describe un acontecimiento de principio a fin. Aquí se encaja la película *La sogá*, mencionada en el inicio de este apartado. Pero esto no significa que esta película sea el modelo definitivo del uso del plano-secuencia. En realidad este recurso está llevado a su límite: en un único supuesto encuadre se desarrolla toda la película. Por esta razón es pertinente citar otras películas donde se encuentren ejemplos de ‘plano-secuencia’: *Sed de mal* (*Touch of Evil*, Orson Wells, 1958): un ejemplo de sincronización, tanto de actores y extras como de los automóviles que circulan por el pequeño barrio situado en la frontera entre México y Estados Unidos para permitir, en un solo plano, resolver un acontecimiento completo; *El resplandor* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980): en un solo plano el personaje Danny recorre con su triciclo los pasillos del Hotel Overlook; *Uno de los nuestros* (*Goodfellas*, Martin Scorsese, 1990): en un plano largo, dos personajes entran por la puerta trasera de una casa nocturna, recorren todo el local (la cocina, los pasillos, etc.) hasta llegar al escenario donde se presentarán.

La escena. Al contrario del plano-secuencia, el acontecimiento está formado por un conjunto de planos montados con el fin de obtener una relación entre el tiempo de la representación y el de lo representado, y, por lo tanto, una ‘supuesta’ continuidad temporal. Estos planos, muchas veces rodados en tiempo y orden diferente de la acción, generan una duración diegética lo más realista posible. Son innumerables los ejemplos de películas que se utilizan con este recurso, ya que se puede encontrar dos fuertes razones para preferir construir el tiempo de manera fraccionada: material y expresiva. La razón material es porque cuanto más largo sea el plano y los caminos a recorrer, más equipamientos y recursos técnicos serán necesarios, así como más exigencia habrá con los actores para coordinar su interpretación y sincronizarse, tanto entre ellos como con el espacio y sus elementos. Y la razón expresiva porque la variación de los encuadres y sus tamaños pueden proporcionar emociones superiores comparados a los planos largos. Hitchcock compara la ‘secuencia’ con una pieza musical y la emoción que esta puede generar con “... la orquestación de notas altas y notas suaves”.

Los autores definen la duración de la ‘escena’ como ‘natural relativa’, ya que es un tiempo reorganizado a partir de fragmentos temporales, con sus nexos internos manipulados. En otras palabras, la escena expresa un tiempo aparente, al contrario de la duración del plano-secuencia (definido como duración ‘natural absoluta’), que tiene el apoyo de la homogeneidad espacial y temporal.

En cuanto a la ‘duración anormal’, se da cuando la amplitud temporal de la representación del acontecimiento no coincide con la del propio acontecimiento. En este sentido, se pueden diferenciar dos modalidades generales de intervención: la ‘contracción’ y la ‘dilatación’.

### **Contracción del tiempo**

Recapitulación ordinaria (contracción mensurable). Obtenida a través de los procedimientos normales de montaje que operan elipsis de mínima incidencia. Al saltar porciones del flujo temporal, lo hace sin evidenciar nunca los saltos como tales. El acontecimiento es abreviado, por tanto el tiempo también, gracias a recursos mecánicos como el fundido, el encadenado, etc. Un buen ejemplo es lo que pasa al principio de *Lolita*

(Stanley Kubrick, 1962) que empieza con un plano subjetivo desde un coche, que se encadena con un segundo plano de un coche, llegando a una mansión, y en un segundo encadenado se ve el personaje entrando por la puerta del salón. La elipsis temporal que se hace es sutil y la abreviación temporal es efectiva sin apenas notarse.

Recapitulación marcada (contracción mensurable). Activada por procedimientos de abreviación temporal con una sensible intervención en el flujo cronológico. Este tipo de recapitulación opera una ‘condensación’ de los acontecimientos. Entre las soluciones de ‘recapitulación marcada’ más vistas están los calendarios que van deshojándose velozmente, las agujas del reloj que se mueven a una velocidad acelerada, un narrador que advierte el paso del tiempo y cambios bruscos en la ambientación, como la encontrada en *Vestida para matar* (*Dressed to Kill*, Brian De Palma, 1980), donde, durante un travelling vertical en un edificio, el espectador experimenta la sensación de ver el paso del día a la noche. O como en el caso de *Doctor Zhivago* (David Lean, 1965), donde se ven los cambios repentinos de estaciones.

Casetti y Chio incluye también como ‘recapitulación marcada’ las llamadas ‘secuencias de episodios’, en las que una serie de encuadres rápidos, separados como mucho por fundidos encadenados o vertiginosas panorámicas, muestran aspectos seleccionados de una determinada sucesión temporal, como por ejemplo carteles expuestos en distintas ciudades para resumir la fulgurante ascensión de una estrella musical o teatral. O acciones abreviadas como en *Mephisto* (István Szabó, 1981), que con pocas imágenes sugiere un largo proceso de maquillaje del artista de teatro que coquetea con el nazismo en su beneficio profesional.

Elipsis (contracción no mensurable). La elipsis actúa mediante un corte limpio cuando, sin solución de continuidad alguna, el relato pasa de una determinada situación espacio-temporal a otra, omitiendo completamente la porción de tiempo comprendida entre las dos. Esto no significa que la narrativa sufra lagunas de continuidad. Aunque haya una omisión de hechos a favor de una contracción, el espectador ‘completa’ mentalmente la acción omitida (y por tanto el tiempo): en *Viridiana* (Buñuel, 1961) se hace una elipsis en la escena donde Jorge (Francisco Rabal) hace sexo con la criada Ramona

(Margarita Lozano). En realidad, este es un recurso recurrente en las escenas de sexo, pudiendo ser encontrado en una infinidad de películas.

También encontramos elipsis donde se omiten algunos años, como en el caso de la película *El extraño amor de Martha Ivers*. O millares de años como en *2001: una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968), cuando un hombre primitivo lanza un hueso al aire y se ve en el siguiente plano la imagen de una astronave con una forma semejante al objeto anteriormente lanzado. En este último caso el espectador llena el vacío temporal entendiendo que desde el hueso a la nave ocurrió el desarrollo humano.

### **Dilatación del tiempo**

Pausa (dilatación por suspensión). La pausa es la detención del flujo temporal, lo que Martin identifica como 'detención de la imagen', ya mencionado anteriormente. El recurso utilizado es el 'fotograma fijo', en el que de manera artificiosa, explícita e intencionada se detiene la acción mientras continúa el tiempo de proyección. Justo por la intencionalidad de su uso, la pausa es un recurso expresivo, ya que no indica un tiempo: 'congelar' la imagen de un personaje para que una voz en *off* lo describa; o paralizar la acción al final de la película para indicar el final de la narrativa, como en *Alfie* (Lewis Gilbert, 1966).

Extensión (dilatación por expansión). La extensión se da cuando el tiempo de la representación ostenta una duración mayor con respecto al tiempo real (o supuestamente real) del acontecimiento representado. Los recursos para 'dilatar' el tiempo por extensión son muchos: el 'ralentí', lo que Martin llama de 'cámara lenta' (visto anteriormente); la multiplicación de puntos de vistas en una acción, como en la escena del asesinato en la ducha de Marion Crane (Janet Leigh) en *Psicosis*, donde Hitchcock extiende la acción con diferentes planos hasta llegar a 78, para representar 45 segundos; la interpolación de inserciones en una acción, como en *La mujer pantera* (*Cat People*, Jacques Tourneur, 1942), donde el caminar de la mujer es intercalado con planos del caminar de una pantera, en una clara asociación simbólica de semejanza; o la repetición

del final de una acción, muy utilizado en las películas de luchas marciales, donde una patada en el final de un plano se repite al principio del siguiente.

Tampoco se puede ignorar la acción de dilatar el tiempo con la representación sucesiva de acontecimientos simultáneos a través del 'montaje paralelo', que, sin una continuidad aparente, extiende la duración del acontecimiento representado. Por ejemplo, el cotidiano de dos enamorados, separados físicamente, discurre en la pantalla simultáneamente con planos alternados. O como en el caso de *Diamantes de sangre* (*Blood Diamond*, Edward Zwick, 2006), donde las imágenes de una supuesta 'Conferencia del G8 sobre Diamantes' en Amberes (Bélgica), se intercalan con las del sufrimiento en las minas de diamantes de Sierra Leona.

Además del orden y duración, Casetti y di Chio, apunta la última coordinada de referencia del 'tiempo-devenir':

[...] un film puede representar una sola vez lo que ha sucedido una sola vez, 'n' veces lo que ha sucedido 'n' veces, 'n' veces lo que ha sucedido una sola vez, y una vez lo que ha sucedido 'n' veces. De estas cuatro combinaciones emergen las cuatro formas que puede asumir la frecuencia temporal de la representación: simple, múltiple, repetitiva, iterativa o frecuentativa (1998, p. 161)

### **La frecuencia**

Frecuencia Simple: la representación de una sola vez de lo que ha sucedido una sola vez. Esta es la frecuencia natural encontrada en los relatos fílmicos: cada secuencia está constituida por planos diferentes entre sí (y a la vez complementarios) formados por una serie de gestos, expresiones y diálogos distintos, que constituyen una progresión informativa sobre los acontecimientos.

Frecuencia Múltiple: la representación de todas las veces de lo que ha sucedido 'n' veces. Aunque el mismo hecho suceda varias veces, siempre que se los represente, sigue siendo una frecuencia natural, como afirma Gaudreault y Jost (2010, p. 131), que titula la frecuencia simple y múltiple como relato singulativo. Este es el caso del relato en *El Show de Truman* (*The Truman Show*, Peter Weir, 1998) donde, todos los días, el per-

sonaje, al salir de su casa por las mañanas, da los 'buenos días' a los vecinos, se despide del perro, etc. La redundancia de esta cena diaria refuerza la rutina de Truman.

Frecuencia Repetitiva: la representación de lo sucedido representado varias veces. Es el caso ya citado de la escena de *Psicosis*, donde un acontecimiento (el asesinato en la ducha) es representado desde diferentes puntos de vistas (planos). También se puede encontrar esta frecuencia en situaciones que el director decide repetir una acción varias veces (un cowboy que saca su arma dos veces) o contar un hecho a través de diferentes versiones de diferentes personajes. Otra forma de frecuencia repetitiva es la que se encuentra en *Muerte en el Nilo* (*Death on the Nile*, John Guillermin, 1978): el detective Poirot crea hasta seis hipótesis del asesinato de Linnet Ridgeway y todas ellas son representadas en pantalla.

Si se analizan las repeticiones bajo una visión globalizada de una película terminada, se puede atribuir a la redundancia un papel muy importante en la narrativa: el mismo recuerdo de un ex soldado atormentado que no consigue liberarse del pasado; o un recuerdo incompleto que con cada repetición desvela un fragmento de lo ocurrido a una mujer con amnesia, provocada por un trauma emocional.

Frecuencia iterativa o frecuentativa: Se trata de un acontecimiento representado en la película que sugiere que este acontecimiento ocurre con regularidad. En otras palabras, un relato para 'n' historias. Los autores son unánimes en poner en evidencia la dificultad en aplicar el relato iterativo al cine, como hacen Gaudreault y Jost: "Dado que la imagen no dispone de tiempo gramatical, no es fácil expresar que una acción mostrada en la pantalla vale por muchas acciones similares" (2010, p. 131). Sin embargo, los mismos autores dan un ejemplo bastante convincente de frecuencia iterativa: *Au bain* (Pathé, 1905) pretende mostrar la vida cotidiana en las prisiones (relato iterativo) más que el relato de una jornada particular (relato singulativo). A tal fin, el realizador representa al presidiario evitando sistemáticamente presentar a un único presidiario. Los seis primeros planos alinean, según un orden más lógico que cronológico, diversos episodios de la vida en el penal. Con una única excepción, esos seis planos nos muestran los acontecimientos presentando a diferentes presos. Junto a este ejemplo, Gaudreault



y Jost afirman que “el relato iterativo sólo puede construirse realmente en el nivel del montaje”.

El doctorando cree que sí se puede generar un relato iterativo sin el montaje y se atreve a dar un ejemplo de esta posibilidad: en un país del sur de Europa (Portugal, España, Italia o Grecia) se ve una señora vestida de negro entrar en un cementerio con un cubo de agua y flores en la mano. Camina hasta un túmulo de mármol y empieza a lavarlo, además de cambiar las flores viejas por las nuevas. En un momento pasa el enterrador y la saluda.

Este acontecimiento, reforzado o no por la presencia del enterrador, sugiere por referencias culturales, que esta señora periódicamente cumple el ritual de embellecer la tumba familiar.

Aunque se apartara del estereotipo de la señora de pueblo permanentemente de luto, el relato iterativo se mantendría: un hombre de mediana edad entra en una floristería, saluda a la dependienta que le pregunta: “¿Las de siempre?”. El hombre le sonríe melancólicamente, paga, coge las rosas rojas, deja el establecimiento, cruza la calle y entra por la puerta de un cementerio. Es verdad que la frase “¿Las de siempre?” sugiere una compra habitual, por tanto una acción habitual y ayuda mucho a la comprensión que este hombre maduro visita el cementerio con frecuencia, posiblemente para visitar la tumba de su mujer. Sin embargo, el relato podría prescindir de la frase si la dependienta hiciera algún guiño que demostrara que conoce su predilección por las rosas rojas.

A modo de resumen, se muestra una tabla con los elementos del Tiempo-Devenir:

Tiempo como Devenir		
Ejes de organización		Categorías analíticas
Orden		Circular / Cíclico / Lineal / Anacrónico
Duración (aparente)	Normal	Natural absoluta / Natural Relativa
	Anormal	Recapitulación ordinaria / Recapitulación Marcada / Elipsis / Extensión / Pausa
Frecuencia		Simple / Múltiple / Repetitiva / Iterativa o Frecuentativa

Fig. 24. Los elementos del Tiempo-Devenir. Fuente: Reelaboración del tiempo como devenir de Casetti y di Chio (1998).

Y para terminar este apartado, y remarcar su importancia, se lo termina con las palabras de Mario Rajas:

Construir el tiempo narrativo resulta uno de los aspectos fundamentales de la realización de obras cinematográficas. [...] De las múltiples posibilidades creativas que se presentan a la hora de configurar la temporalidad de un relato, los imprescindibles, heterogéneos y eficaces mecanismos de interrelación entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso se han manifestado, históricamente, como uno de los principales recursos de innovación y experimentación de los que dispone el texto fílmico (García y Rajas, 2011a, p. 249).

## 2.4. La creación del discurso

En el medio cinematográfico se suele decir que el guión de una película se escribe tres veces: en la mesa (el guión literario), en el rodaje y en el montaje. Pero sería conveniente añadir un matiz importante a esta idea: se vuelve a escribirlo también en el momento que el director traduzca el guión literario a soluciones audiovisuales.

Partiendo de un guión literario 'aprobado' por el director, éste preparará su guión técnico, (con la ayuda o no de sus colaboradores). Esta preparación consiste en planificar cómo será narrada la historia visualmente, pensando en el audio que la acompañará y la completará. Además de lo dicho, este guión tendrá la virtud de ser comprendido por todo el equipo técnico en las fases posteriores (preproducción, producción y postproducción), puesto que los términos utilizados en este guión están ajustados a la técnica. Dependiendo del director, su guión técnico será más o menos detallado. Pero su base consiste en fragmentar las escenas previstas en el guión literario en unidades menores (planos), según la conveniencia narrativa que él determinará.

¿Qué decisiones tomaría el director para representar visualmente la primera escena del ejemplo dado a continuación? Podría mostrar la plaza llena de personas; después aislar el personaje para que el espectador perciba su sentimiento; a continuación, mostrar su recorrido desde la plaza hasta la puerta de un *pub*.

**Ejemplo:**

**Escena 01 (Ext./Día):** *Sonia se sentía sola entre tantas personas. Se alejó de la plaza y caminó hasta la puerta de un pub irlandés.*

**Escena 02 (Interior pub):** *Entró y, sentándose en una mesa junto a la ventana, observa en el cristal las primeras gotas de lluvia.*

En este caso hipotético, el director hubiera optado por hacer tres planos distintos que luego, al montarlos en una secuencia lógica, tendría esta parte de la historia completa:

Plano	Misión	Descripción del plano
1	Situar los hechos y el personaje en la plaza.	Visualización dilatada de toda la plaza.
2	Expresar la soledad del personaje.	Visualización del personaje, lo suficientemente cerca como para percibir sus sentimientos.
3	Describir el camino del personaje, su actitud y su sentimiento.	Visualización (acompañada de movimiento) del personaje y su entorno hasta su nuevo destino: el <i>pub</i> .

Fig. 25. Principio del guión técnico. Fuente: Elaboración propia.

Esta fragmentación sugiere una presentación peculiar de la realidad: en el plano **1** vemos el escenario (la plaza) en su totalidad; en el plano **2** nos aparece un detalle del todo (el personaje y su sentimiento); y en el plano **3** acompañamos al personaje en su recorrido.

En el seguimiento de esta acción se podría abandonar al personaje y mostrar el pomo de la puerta que el personaje abrirá para, seguidamente, desvelar el interior ruidoso del *pub*, como si fuera la visión del personaje antes de adentrarse en él.

Toda esta ‘ingeniería’ de crear planos para narrar visualmente de manera eficaz y emotiva, obliga al director a tener *in mente* los tres niveles principales sobre los que se articula la imagen fílmica: la puesta en escena, que nace de un labor de *setting* y que se

refiere a los contenidos de la imagen; la puesta en cuadro, que nace de la filmación fotográfica y que se refiere a la modalidad de asunción y presentación de los contenidos; y la puesta en serie, que hunde sus raíces en el trabajo de montaje y que se refiere a las relaciones y los nexos que cada imagen establece con la que precede o con la que sigue.

Es verdad que estos niveles ya están esbozados en el guión literario, pero toma cuerpo en el guión técnico. A la vez, sería impreciso considerarlos terminados en esta fase. Serán mejorados, afinados y algunas veces cambiados en las fases posteriores: preproducción, producción y hasta incluso en la fase final: posproducción.

Sin embargo un director no se presentará en una reunión de preproducción con su equipo artístico y técnico sin tener claro como será su película. Siendo así, es normal que muchos directores representen gráficamente la planificación de su narración. Abajo vemos tres planos de *Los pájaros* de Alfred Hitchcock. Se puede observar que están numerados y en el caso del plano 423 la imagen es complementada con una descripción escrita.



Img. 36. Fragmento del storyboard de *Los pájaros*.

El *storyboard*, como se denomina a esta representación, permite al director compartir con su equipo cómo desea narrar la historia: qué encuadre será necesario en cada plano y qué carga emocional pretende con cada uno. Es una anticipación gráfica de fragmentos (planos) que se convertirá en un todo (la película).

Sin ignorar la improvisación que proporciona el talento de los directores, que enriquece a la narrativa a lo largo de toda la producción, en los guiones técnicos (sean escritos, en *storyboard* o combinando ambas soluciones) estarán plasmados los ejes centrales de sus intenciones y, como se ha dicho, estarán perfilados 'los niveles de representación' de las historias que pretenden narrar visualmente.

### 2.4.1. La puesta en escena

“La puesta en escena constituye el momento en que se define el mundo que se debe representar, dotándole de todos los elementos que necesita. Se trata, pues, de ‘preparar’ y ‘aprestar’ el universo reproducido en el film” (Casetti y di Chio, 1998, p. 126).

En este nivel se determina el contenido de la imagen. Las personas y su entorno: personajes y extras, paisajes e interiores. Los elementos que acompañan la composición: objetos, vestimenta, paleta de colores, etc. Palabras, gestos y psicología del personaje, así como las situaciones a las que éste se enfrenta. En definitiva, todos los elementos que compondrán el mundo que el director quiere representar.

Como se puede apreciar, este nivel presenta una serie de datos, pero que solo serán válidos si atienden a los objetivos del discurso. Su funcionalidad está marcada por cuatro elementos que en definitiva construirán un discurso más o menos satisfactorio: los informantes, los indicios, los temas y los motivos:

**Los informantes.** Los elementos que definen en su literalidad todo cuanto se pone en escena: la edad, la constitución física y el carácter de los personajes; el género, la calidad y la forma de una acción; datos geográficos y temporales de la historia; etc. Barthes afirma que esta categoría “Sirve para autentificar la realidad del referente, para enraizar la ficción en lo real: es un operador realista y, a título de tal, posee una funcionalidad indiscutible, no a nivel de la historia, sino a nivel del discurso” (1970, p. 22).

A modo de ejemplo, en *Robinson Crusoe* (Luis Buñuel, 1954), los ‘informantes’ están compuestos por la apariencia del personaje: un hombre de veinte y pocos años, vestido con ropas que sugieren ser de alrededor del siglo XVIII y visiblemente obstinado por su supervivencia.

**Los indicios.** Es la parte implícita del relato, “[...] un concepto más o menos difuso, pero no obstante necesario al sentido de la historia” (Barthes, 1970, p. 19). Al contrario de la categoría ‘informantes’, los ‘indicios’ no se presentan de manera explícita. Es necesario que el espectador los perciba: los presupuestos de una acción, el lado oculto de un carácter, el significado de una atmósfera, etc. A pesar de ausencia literal, el director dejará pistas para que este entendimiento sea concretado.

En *Robinson Crusoe* el espectador interpreta que hubo un naufragio al ver un pedazo de madera flotando en el mar; descubre que el personaje no está solo en la isla al visualizar una huella de un pie en la arena de la playa; las miradas fijas del personaje en el mar que sugiere su soledad, etc.

**Los temas.** “[...] sirven para definir el núcleo principal de la trama. Por ello, ocupan una posición central: indican la unidad de contenido en torno a lo que gira el film” (Casetti y di Chio, 1998, p. 128). El desenmascaramiento de un asesino en serie o la búsqueda de un soldado desaparecido podrían ser temas de dos películas diferentes. O al menos podrían ser en un primer momento, puesto que, como ocurre con frecuencia, siempre hay algo tras las apariencias: buscar un asesino en serie o un soldado desaparecido podría ser una excusa del director para mostrar la ineficacia de los aparatos del estado.

Continuando con el ejemplo de *Robinson Crusoe*, el tema aparente es la historia de un náufrago y sus recursos para sobrevivir, pero también podría ser la perseverancia del ser humano por su supervivencia.

**Los motivos.** Indican “[...] unidades de contenido que se van repitiendo a lo largo de todo el texto: situaciones o presencias emblemáticas, repetidas, cuya función es la de sustanciar, aclarar y reforzar la trama principal...” (Casetti y di Chio, 1998, p. 128). Por ejemplo, un detective eficaz que ha sido criado en el medio de la delincuencia y con frecuencia se emborracha por las noches (a pesar de su rectitud construida, librándose de un destino de criminalidad), es capaz, justamente por el conocimiento adquirido en su pasado, pensar como un delincuente y atrapar al asesino. Las repetidas “recaídas” del personaje en la bebida hacen que el espectador sea constantemente recordado que él tiene un carácter voluble y atormentado, fruto de su pasado.

Retomando la película de Buñuel, *Robinson Crusoe*, las constantes frustraciones del personaje (dificultad en prender fuego, la muerte de su perro, la lluvia constante e intensa, su enfermedad, su vigilancia permanente en avistar un barco que le saque de la isla, etc.) son motivos que refuerzan su tema central: la lucha del ser humano por su supervivencia.

De todos modos, es importante considerar que no siempre las repeticiones o reiteraciones encontradas en una película son objetos del discurso. Pueden ser simplemente un pretexto narrativo.

Los autores Casetti y di Chio nos advierten que estas categorías (informantes, indicios, motivos y temas) no son las únicas maneras de reordenar los contenidos de la puesta en escena de una película: “una segunda manera de organizar los datos ofrecidos por el texto fílmico es la de comprobar hacia qué tipo de universo nos conducen...” (1998, p. 129). Y proponen considerar tres elementos: arquetipos, claves y figuras.

Arquetipos: las referencias de los grandes sistemas simbólicos que cada sociedad se construye para reconocerse y reencontrarse, tales como los mitos, la moral, las creencias, el sacrificio, etc. En la obra de Luis Buñuel el arquetipo está siempre explícitamente presente, ya que él, en varias ocasiones, declaró que su cine buscaba responder a las necesidades de una generalidad y lo que intentaba alcanzar era la realización de un estudio social a través de su cine. Tomando a modo de ejemplo su película *Viridiana*, se encontrará una galería de arquetipos: la busca de la paz interior confrontada con la culpabilidad; la caridad y la ingratitud; el sacrificio y la muerte; el amor carnal y el pecado; etc.

Claves: son las aportaciones personales del director. Muchos directores dejan su huella reconocible en la puesta en escena. La verdad es que es imposible que éstos no impriman su manera de ver el mundo en su obra. En *Viridiana*, encontramos una serie de claves dejadas por el director: el cuestionamiento religioso, la integridad del ser humano, la falsa apariencia, etc.

Figuras: son las obsesiones que caracterizan al cine en remarcar la condición humana a través de elementos metalingüísticos: la ventana, la mirilla para el voyeurismo; los zapatos, los pies para el fetichismo; el color blanco para la pureza; etc. En *Viridiana* se encuentran estos elementos citados, que se elevan a códigos de significados: zapatos, vestido de novia, miradas a través de ventanas y mirillas, además de navaja con forma de crucifijo, corona de espinas, cenizas, etc.

Un director, al llegar a una ecuación conceptual sobre cómo quiere construir el universo fílmico, todavía le quedará preestablecer una serie de elementos que com-

plementarán en la práctica su visión sobre la puesta en escena: cómo conducirá la construcción de la interpretación de los personajes, en qué ambiente físico imagina su historia, cómo serán los vestuarios, la iluminación, etc. Claro está que cuando empiece la preproducción tendrá a su disposición profesionales que afinarán sus expectativas en cuanto a estos elementos, sin embargo él tendrá una visión generalizada que querrá transmitir aquellos que le acompañarán en su aventura de crear un mundo personal. A continuación, se incidirá en algunos elementos fundamentales de la puesta en escena.

**Construcción de la interpretación.** Claro está que los personajes ya estarán perfilados en el guión literario, pero el director marcará cómo la interpretación de los actores construirá los personajes: intensidad, profundidad, etc. Y no podría ser de otra manera, ya que los personajes (y la forma en que son representados) son parte del relato fílmico. No es por casualidad (salvo excepciones) que el director sea responsable de la elección de los actores que interpretarán los papeles principales. Y la razón es que, como reflexiona Tarín (2011, p. 121) para evaluar la interpretación de los actores, “[...] debemos situarnos en la escala del personaje, definido por su acción física (lo que hace) y dramática (por qué lo hace) en la trama argumental, pero también por la intencionalidad dramática procedente del ente emisor del discurso...” Según Miralles (2010, p. 19), “Un actor es alguien que pregunta. Un director es alguien que da respuestas”. En otras palabras, es el director el que diseña el personaje y el actor lo materializa.

**Los decorados.** ¿Dónde se desarrolla la narrativa? Este universo imaginario debe ser verosímil al espectador, sea un ambiente externo natural (paisajes, ciudades, etc.) como una construcción artificial, como es el caso de los decorados. Un director no define el decorado, define un concepto de realidad y su atmósfera. Será el diseñador de producción el que dirá en su lugar “...es más fácil y menos caro transformar una localización natural que no construirla desde cero en plató” (Rizzo, 2007, p. 43). Lo que el director espera es que el decorado ayude a narrar su historia.

Ahora bien, la verosimilitud no significa representar la realidad. Tarín recuerda que el cine tiene una capacidad elevada para producir y reproducir imaginarios sociales. Citando dos películas de Hollywood que tergiversan la realidad, ambas ambientadas en el antiguo Egipto, como son *Tierra de faraones* (*Land of Pharaohs*, Howard Hawks, 1955),



y *Los diez mandamientos* (*The Ten Commandments*, Cecil B. DeMille, 1956), argumenta: "...muestran relucientes palacios con suelo encerados, vestuarios incólumes e interiores muy bien iluminados, que poco tienen que ver con la realidad de esta época" (2011, p. 127 y 128).

La narrativa escénica de un director puede ser llevada a la simplicidad absoluta, como es el caso de *Dogville* (Lars Von Trier, 2003), donde el escenario es totalmente minimalista; o a lo más complejo, como encontramos en los épicos de Hollywood (por ejemplo *Ben-Hur*, 1959, William Wyler); pasando por la creación de realidades artificiales, como en *300* (Zack Snyder, 2000), con la ayuda de la técnica 'Digital Set Extension' (traducida al castellano por Tarín como infografía).

Teniendo en cuenta que el decorado es un elemento que compone el espacio fílmico, no cabe duda de que ayuda la acción dramática, contribuyendo a provocar inquietudes en el espectador y a ayudarlo a conocer el mundo interior de los personajes. Por esta razón, se recurre a Martin (2002, p. 70), que esboza una clasificación general sobre los decorados, que en realidad son determinados por los estilos de representaciones:

Realista: el decorado apoya la historia narrada para potenciar su verosimilitud, pero no se manifiesta como un valor en sí mismo, ya que no tiene más implicación que su materialidad misma y solo significa lo que es.

Impresionista: el decorado (el paisaje) se elige con arreglo a la dominante psicológica de la acción; condiciona y refleja a la vez el drama de los personajes; y es el paisaje-estado de ánimo.

Expresionista: mientras que el decorado impresionista es natural, por lo general, el decorado expresionista se crea casi siempre en forma artificial con el fin de sugerir una sensación plástica, en convergencia con una visión subjetiva de mundo que es capaz de transmitir una visión deformada y estilizada de la realidad.

Posiblemente esta clasificación es parcial, pero ayuda a dar pistas de cómo un director planifica el decorado en su guión técnico: conceptualmente. Al demandar del director artístico una ambientación a su filme, le exigirá que ésta refleje su visión con-

ceptual narrativa y que mantenga su "...continuidad y coherencia a lo largo de toda la película" (Cabezón y Gómez-Urdá, 2010, p. 101).

En la mayoría de las películas de Buñuel, el decorado es realista. Tal vez por la escasez de presupuesto, el ambiente potencia la verosimilitud de sus personajes, como es en el caso de *El Bruto*, *El Río y la muerte* o *Subida al cielo*. Sin embargo, las limitaciones económicas no le ha impedido hacer del decorado un elemento adicional en su narrativa. Entre varios ejemplos, se puede citar la mansión utilizada en *Él*, que refleja y refuerza la personalidad oscura del personaje central, Francisco.

Otro recurso utilizado para un decorado son las maquetas. Éstas sustituyen ambientes imaginarios en el cine de ficción (*Dune*, David Lynch, 1984), o permiten filmar explosiones de edificios y carros (*Operación Ogro*, Gillo Pontecorvo, 1978) con un costo bajo y con gran efectividad. Con estos ejemplos se tiene la intención de recordar el talento del español Emilio Ruiz del Río en la construcción de escenarios y maquetas. Talento que no contó Buñuel cuando necesitó de una maqueta para sustituir un decorado en *Subida al cielo*. Ante el planteamiento de su apariencia artificial, éste se resigna: "¿Qué culpa tengo yo? Ojalá me hubieran dado una maqueta como la que vi en Hollywood en los años cuarenta" (de la Colina y Pérez Turrent, 1999, p. 63).

**La ambientación y el *atrezzo*.** Si el decorado es un elemento narrativo, no sería completo si no tuviera los objetos que lo complementan. A continuación, se encuentra una clasificación de Portillo (1995, p. 199) que lo hace usando la palabra 'utilería' como la traducción de 'atrezzo' al castellano:

Utilería enfática: reagrupa a los objetos que resultan indispensables para el desarrollo de la acción, la comprensión de la trama o la psicología de un personaje. Por ejemplo, la copa de vino envenenado que provocará la muerte de un personaje, las gafas de un personaje con problemas de vista o el reloj de pared que queda parado marcando la hora de un acontecimiento clave.

Utilería de escena: son los objetos que, como parte integrante del decorado, permanecen en escena durante toda la escena o la representación. Por ejemplo, un cuadro en una pared, una alfombra, unas cortinas, un teléfono fijo o un televisor sobre un mueble.

Utilería de personaje o de mano: son los objetos manipulados por los actores en escena, como un paraguas, un periódico leído por un actor o un bolso.

En las películas de Buñuel se encuentran una serie de 'utilerías enfáticas' que son dignas de mención: la caja de música en *Ensayo de un Crimen*; la navaja crucifijo en *Viridiana*; el maniquí en *Ensayo de un crimen*; etc.

**El vestuario.** Del mismo modo que los *atrezos* completan el decorado, el vestuario completa el personaje. En su documental *Notebook on cities and clothes* (1989), Wim Wenders reflexiona sobre la identidad de los individuos: "Creamos una imagen de nosotros mismos y estamos intentando parecernos a esa imagen". Siendo así, un personaje debe ser vestido según lo que intenta aparentar.

Marcel Martin (2000, p. 68 y 69) identifica tres grupos en cuanto al vestuario para el cine: **Realista:** donde existe un rigor en reflejar a través de los trajes la realidad histórica que la película mostrará. Para esto es necesario remitirse a documentos de la época para encontrar una fidelidad en el vestuario. Un caso excepcional de esta categoría es *Barry Lyndon*, de Stanley Kubrick (1975). El director ordenó que se compraran trajes del siglo XVIII en subastas por todo el mundo con el fin de poner en escena una autenticidad histórica. **Pararrealista:** el vestuario está inspirado en la moda de la época, sin embargo no tiene el compromiso de ser riguroso en la fidelidad. La intención por el estilo y la belleza está por encima de la exactitud. Un buen ejemplo de vestuario 'para-realista' está en *La mujer indomable* (*The Taming of the Shrew*, Franco Zeffirelli, 1966) y otro, no tan bien logrado, en *Guerra y Paz* (*War and Peace*, King Vidor, 1956). **Simbólica:** la exactitud histórica no tiene importancia y el traje tiene antes que nada la misión de traducir simbólicamente caracteres, tipos sociales o estados de ánimo. Es el caso de los uniformes en *1984* (Michael Radford, 1984), que transmite la falta de individualidad de los personajes, o de los trajes inspirados en el medievo de *Guerra de las galaxias* (*Star Wars*, George Lucas, 1977) convirtiendo la película en una opereta espacial.

En las películas de Luis Buñuel la mayoría del vestuario es 'realista' (*El bruto*, *Una mujer sin amor*, *La ilusión viaja en tranvía*, *Viridiana*, etc.). Su condición de director con bajos presupuestos no le permitía tener este elemento muy desarrollado.

**La luz.** Claro está que el director dispondrá de un director de fotografía para realizar sus expectativas en cuanto a la luz de su película. Sin embargo, es muy posible que en el proceso de planificación (guión técnico), él determinará los caminos conceptuales de la atmósfera que desea.

La luz tiene, además de una función estética, otras bien marcadas que colaborarán en la puesta en escena y consecuentemente en el éxito de la narrativa: dramática y psicológica. Loiseleux argumenta que “En cine, la luz puede ser vista como una representación cultural de las variaciones emotivas que nos hace sentir en la realidad” (2005, p. 5).

Su importancia es tan grande para la narrativa que Loiseleux aboga por el término ‘puesta en luz’ y la define como ‘una técnica al servicio de la emoción’, dando a la luz tres significados sobrepuestos: **técnico**, como la luz que impresiona la película, variando su cantidad y calidad, sea natural o artificial; **psicológico**, como la luz que tiene el poder de representar las variaciones emocionales que ella provoca en los cuerpos y rostros, en los decorados y objetos. La memoria afectiva es la guía para crearla y calibrarla, usando de su intensidad, su dirección, su suavidad o dureza, su relación con las sombras para narrar estados de ánimos y retratar los personajes; y **cultural**, como la luz influenciada por el conocimiento humano de la emoción: pintura, fotografía, arquitectura, literatura y hasta la música. Es aquella luz codificada y descifrada con palabras que ayudará al director a expresar sus expectativas de atmósfera que desea para su película.

La luz, junto con las palabras, olores y sonidos, es capaz de rescatar en las imágenes recuerdos y sentimientos del ser humano. Por esta razón, el director tendrá su ‘archivo de luces’ (recursos expresivos preestablecidos a través de la luz) para cada parte de su narrativa fílmica. Este ‘archivo de luces’ está construido a partir de la percepción humana con relación a lo que la naturaleza ofrece (y que el director, con mucha sensibilidad clasifica): la presencia de luz es día, su ausencia es noche; el sol primaveral filtrado por una suave niebla transmite serenidad; un día nublado con nubes oscuras preconiza una tempestad; la luz del sol marcando duras sombras en el rostro de un personaje sugiere agobio, dificultad y desamparo.

Por tanto, será la paleta lumínica un lenguaje a disposición del director para complementar la visión del mundo que está creando en su película y provocar emociones en el espectador.

Sea con luz natural o artificial, este lenguaje está basado en la representación de la luz emanada por el sol, que instintivamente está registrada en la memoria del ser humano: la luz natural, que Loiseleux la conceptualiza de la siguiente manera:

La luz natural inscribe el relato en los elementos naturales. La imagen capta la atmósfera elegida sin recrearla o modificarla, reintegra la narración a los elementos de la realidad transmitiéndole su fuerza, su verdad. Se da una resonancia entre el relato y el mundo. El sentimiento que de ella se desprende hace que resurjan las emociones comúnmente ligadas a esta luz (2005, p. 29).

Sin embargo, la naturaleza es caprichosa y no ofrece, muchas veces, la luz que el director desea en el momento y por el tiempo que la necesita. Depende de la estación del año, el horario del día, de las condiciones meteorológicas. Por esta razón, es normal la utilización de filtros para modificar o adecuar la luz natural, así como el uso de la luz artificial para complementarla. Por otro lado, la luz artificial es en sí mismo un elemento del discurso: una luz con dominante verde determina una fábrica, por su tipo de iluminación, sin la necesidad de ver el conjunto del decorado. Pero, el uso artificial de la luz va más allá de representar ambientes iluminados: ha permitido eliminar las restricciones de la luz natural y reemplazar la luz diurna, dando la capacidad al director –a través de la habilidad y conocimiento del director de fotografía– de crear su propio universo lumínico y consecuentemente narrar a su manera el día y la noche.

‘Día’ – ‘Atardecer’ – ‘Alba’ – ‘Crepúsculo’, palabras asociadas a ‘Exterior’ o ‘Interior’, usadas por el director en su guión técnico, que determinarán indicaciones espaciales y temporales para el ambiente. Además, hay diferentes ‘Días’ para un director: fríos, cálidos, tristes, apacibles, tormentosos... Lo mismo pasa con las ‘Noches’ (también asociadas a las palabras ‘Exterior’ o ‘Interior’): pueden ser de invierno, de verano, de luna llena, de tormenta, de velas, etc. Representar la noche exige evocarla con la luz. Es una reinterpretación de la oscuridad.

Con seguridad un director exigirá un 'Día' o una 'Noche' acorde con sus personajes, con su historia, con la tensión y dramatismo que impone a su narrativa. Por tanto, la noche será lo que el director considere que reforzará su discurso, como en estos tres casos: *Medianoche en París* (*Midnight in Paris*, Woody Allen, 2001). La representación de la noche romántica parisina, dando la impresión de que todo es iluminado solo por las farolas de la calle, manteniendo las sombras naturales de la noche; *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975). Una noche pictórica representando el siglo XVIII. La noche está recreada por las luces de las velas, dando realismo a la época y generando una estética particular; *Lawrence de Arabia* (*Lawrence of Arabia*, David Lean, 1962). Una noche en el desierto, donde la única luz nocturna es la que emite la luna. Esta noche está creada artificialmente, rodada de día. Esta técnica llamada de '*day for night*' o 'noche americana', consiste en subexponer la imagen alrededor de dos diafragmas y el uso de filtros degradados neutros o azules para reforzar el 'azul noche'. Hay dos tipos de noche americana: la que se rueda a pleno sol y la que se rueda en días cubiertos.

### **¿Color o blanco y negro?**

El cine en su origen se sirvió del blanco y negro para representar lo real. Con esto el espectador se acostumbró a ver la realidad virtual de las películas a través de la escala de grises (del blanco puro al negro profundo). Sin color, el dramatismo de una película en blanco y negro se logra con el dominio de las luces y sombras.

En los principios del cine las películas eran ortocromáticas. El blanco y negro resultante tenía pocos matices, ya que el material sensible de que eran fabricadas únicamente registraba la luz azul o violeta. La luz de otros colores se registraba como negro y por esto se utilizaba mucho maquillaje en los actores para compensar esta limitación. Después vino la película pancromática de blanco y negro, que registraba todos los colores y reproducía cada uno de ellos en su tono correspondiente en la escala de grises.

En la década de los 20 empieza a introducirse el uso de las películas en color y cuando esta tecnología se consolida, empieza a competir con el cine en blanco y negro hasta casi substituirlo. Sin embargo, la resistencia de las películas en blanco y negro a

seguir en el mercado se atribuye al alto costo del color, lo que favorecía que siguiera utilizándose en el cine de menor presupuesto. Además, rodar en color supone más gastos de producción ya que todos los elementos de la puesta en escena deben ser más cuidados por el hecho de que son vistos en colores.

Hasta la producción de *El Ángel Exterminador*, su película veinticuatro, Luis Buñuel solo rodó dos películas en color: *Robinson Crusoe* (1952) y *La muerte en este Jardín* (1956). Justamente en las que dispuso de mayor presupuesto. Es interesante recordar cuánto se lamentó Buñuel por la falta de recursos económicos para realizar su película en blanco y negro *El Ángel Exterminador*: "...es una de las películas mías que he vuelto a ver. Y, cada vez, lamento las insuficiencias de que hablado y el tiempo demasiado breve de rodaje" (Buñuel, 2000, p. 281).

Por otro lado, el blanco y negro está relacionado con una estética que se ajusta mejor a un tipo de narrativa y los directores así lo reconocen. Por ejemplo, Hitchcock, que no tenía problemas presupuestarios para llevar a cabo sus películas, se inició en el color en 1948 con *La soga* (*Rope*). Sin embargo no renunció a rodar en blanco y negro a partir de esto: de sus 19 películas posteriores a ésta, cinco están construidas en el mundo de luces y sombras: *Pánico en la escena* (*Stage Fright*, 1950), *Extraños en un tren* (*Strangers on a train*, 1951), *Yo confieso* (*I Confess*, 1953), *Falso culpable* (*The Wrong Man*, 1956) y *Psicosis* (*Psycho*, 1960).

El blanco y negro también sirvió para dar cuerpo a movimientos como la *Nouvelle vague*, para retratar épocas o el propio cine (*Ed Wood*, Tim Burton, 1994), como también para crear significados (*El cielo sobre Berlín*, *Der Himmel über Berlin*, Wim Wenders, 1987).

¿Blanco y negro o color? La respuesta está en qué recurso el director considera más favorable para expresar su narrativa.

## 2.4.2. La puesta en cuadro

Aparentemente la distinción entre 'puesta en escena' y 'puesta en cuadro' parece artificiosa, ya que el espectador verá lo que se ha previsto en la primera: los informantes,

los indicios, los temas y los motivos; los personajes, el decorado, el vestuario, etc. En otras palabras, en el continente del cuadro se verá el contenido previsto anteriormente.

En los principios del cine sí fue así: la cámara se quedaba inmóvil en frente a los acontecimientos y realmente captaba la puesta en escena en su integridad: los actores se movían delante de ella en un espacio previamente encuadrado. Pero la acumulación de experiencia y tecnología cambió la forma de hacer cine, ya que la cámara, según la posición que ocupa y los movimientos que hace, modifica la percepción que el espectador tiene sobre la actuación de los actores. La cámara, “puede incluso, forzar la mirada del espectador y, dicho en una sola palabra, dirigirla” (Gaudreault y Jost, 2010, p. 34). Muchos han colaborado en la evolución del cine y en los cambios necesarios para que se convirtiera en un elemento narrativo. Vanoye y Goliat-Lété (2008, 23) reivindica esta pluralidad, ya que existe una tendencia a atribuir a Griffith el mérito de haber elaborado la forma de narración cinematográfica.

Un director, al planificar su película, lo que hace es provocar una interacción recíproca entre el universo representado (la puesta en escena) y la manera en que este universo se representará concretamente en la pantalla (la puesta en cuadro) sin perder la continuidad narrativa. Pero, ¿es fiel lo que se representa en el cuadro (lo que la cámara ve) y los elementos de la puesta en escena? Casetti y di Chio (1998, p. 132) advierte que “para obtener una determinada ‘representación sobre la pantalla’ se puede (e incluso se debe) manipular los elementos de la realidad representada”. Como ejemplo citan que Claude Rains nunca quedaba más bajo que Ingrid Bergman en *Encadenados* (Hitchcock, 1946) gracias a una tarima (que obviamente no se veía dentro del encuadramiento).

La interacción mencionada entre la puesta en escena y la puesta en cuadro es bilateral, ya que un primer plano puede acentuar un ‘informante’: una señal de carretera, en los primeros segundos de la película, que indicará que la historia ocurre en una ciudad en concreto. Por otro lado, este primer plano puede exigir que la señal sea colocada más baja que lo habitual para facilitar su encuadramiento. A la vez, esta interacción puede tener un carácter económico, como en el caso de *Doctor Zhivago* (David Lean, 1965): el análisis de la puesta en cuadro permitió que se construyera apenas una parte del decorado, la ciudad de Moscú.



Casetti y di Chio, (1998, p. 133) definen con claridad esta interacción:

Si la puesta en escena prepara un mundo, aunque sea mediante la particular restitución que puede otorgar el medio cinematográfico, la puesta en cuadro, por el contrario, define el tipo de mirada que se lanza sobre ese mundo, la manera en que es captado por la cámara.

Y la manera en que es captado el mundo por la cámara puede tener muchas variantes, dando al director una serie de recursos ausentes en la realidad. Por tanto, al planificar su película en su guión técnico, escogerá las formas más satisfactorias de representar y, por qué no decirlo, de narrar visualmente el universo creado en su película.

Será el momento de decidirse por un plano abierto o cerrado; por un punto de vista a la altura de los ojos de los personajes o en picado; por una distancia focal larga o corta; por la duración de la imagen; si la cámara estará fija mientras los personajes actúan, o si por el contrario se moverá con ellos; etc. Será el momento de definir su punto de vista mecánico-narrativo (que luego será también la mirada del espectador), pero principalmente establecer un punto de vista con tres registros de significación que Aumont (1992, p. 165) así identifica:

1. Una situación, real o imaginaria, desde la que se mira una escena.
2. La manera particular de considerar una cuestión.
3. Finalmente, una opinión o un sentimiento a propósito de un fenómeno o un suceso.

Debido a la importancia de los recursos de la puesta en cuadro dentro de este estudio, se los tratarán con detenimiento más adelante. Por ahora, se cerrará el círculo con el tercer nivel sobre los que se articula la imagen fílmica: la puesta en serie.

### **2.4.3. La puesta en serie**

Este nivel representa unir a varias imágenes generadas por separado, dándolas un sentido al estar juntas. Pero lejos de ser una operación de unir planos filmados anteriormente, la puesta en serie es organizar estos fragmentos que darán como resultado la narrativa fílmica.

En una entrevista de Fletcher Markle para la televisión canadiense (1964), Alfred Hitchcock, explica con claridad a la audiencia la importancia de esta fase final: "...se edita de cierta forma para provocar cierto efecto sobre el público" y lo ilustra con este ejemplo:



Img. 37. Las posibilidades del montaje, según Hitchcock (A). Fuente: Reelaboración propia con fotogramas del programa Telescope.

Dos primeros planos, donde en uno un señor mira algo y en el segundo sonríe. Al intercalar un plano con una madre y su hijo, se llena de significado al ver los tres planos juntos: mirada, objeto de la mirada y reacción (sonrisa del observador). ¿Qué tipo de personaje es éste? Pregunta y responde el director: un hombre amable que se sensibiliza al ver el amor materno.



Img. 38. Las posibilidades del montaje, según Hitchcock (B). Fuente: Reelaboración propia con fotogramas del programa Telescope.

Hitchcock, siguiendo con su argumento de la importancia del montaje, propone sustituir el plano del centro (madre e hijo) por una chica con bikini. "¿En qué se convierte el personaje?", pregunta. "En un viejo verde", afirma el director. Y termina su comparación con esta frase: "Eso es lo que puede lograr la cinematografía".

Este ejemplo viene bien como introducción para abordar la sintaxis de una película, donde en su producción hay una lista enorme de elementos que formarán su na-

rrativa en un tiempo final determinado: los encuadres de la imágenes, los movimientos, los puntos de vista, la interpretación de los actores, la parte sonora, etc.

Pues bien, el director al hacer su guión técnico partirá de un todo (cómo ve la película finalizada) para luego fragmentarlo en partes (encuadres, planos, escenas y secuencias) y a la vez prever todos los medios expresivos que conformarán y materializarán su obra. Sabiendo que no rodará los acontecimientos de su historia de manera ordenada, todo lo contrario, hará fragmentos de ésta fuera de orden. Es necesario que tenga recursos para poner todo lo rodado en la continuidad y dentro del tiempo idealizado (y finalizar la película como la concibió). El proceso de descomponer la narrativa y sus códigos es en sí mismo un acto inverso de la sintaxis. No se descompone o se desune una continuidad si no se conoce su forma final.

El ensamblaje de los fragmentos será orquestado por el director dentro de códigos sintácticos de dos niveles: en la propia imagen y entre ellas. En el primer nivel tendrá en cuenta los principios de la continuidad narrativa, disponiendo elementos en el interior de las imágenes (visuales o sonoros) y en el segundo nivel relacionando y asociando las imágenes generadas, distintas entre si, pero que conformarán la progresión narrativa.

En este proceso sintáctico, de montar, desmontar y volver a montar la continuidad narrativa, Vanoye y Goliat-Lété (2008, 24) advierten la necesidad de atender los siguientes principios:

**Homogeneización** del significante visual (decorados, iluminaciones, vestuarios, etc.) y del significado narrativo (desempeño de los actores, unidad del guión: historia, perfil dramático, tonalidad de conjunto) y luego del significante audiovisual (sincronismo de la imagen y de los sonidos, como palabras, ruidos y música). Este principio se aplica principalmente en la construcción de las imágenes, sin embargo también está presente al ensamblarlas: al encontrar el 'punto de corte' de dos planos que se complementarán; al hacer coincidir y extender los elementos sonoros comunes a los planos; al aplicar los ajustes de color en cada plano (etalonaje) para mantener la continuidad lumínica y del color así como la elección de las transiciones entre los planos.

**Linealidad** en la manera de enlazar un plano con el siguiente: *raccord* de movimiento (en el gesto de un personaje o en el movimiento de un vehículo), *raccord* de

mirada (un personaje mira /vemos lo que ve), *raccord* de sonido (un personaje escucha / vemos lo que oye; se oye un ruido en un plano / identificamos la fuente del ruido en el plano siguiente). Este principio, la linealidad, a simple vista se aplica al montaje. Sin embargo, las imágenes fragmentos (los planos) deben ser construidas para que luego coincidan y generen la continuidad deseada.

Tomando como ejemplo estos dos pares de planos de *Ensayo de un Crimen* (Luis Buñuel, 1955), vemos que la **linealidad** en el montaje solo ha sido posible por la previa planificación de una fuerte intención de que se complementasen: en el fotograma **1A**, al final del plano la institutriz oye la voz de la madre del niño que está a su lado y gira la cabeza a la izquierda desde la posición del espectador. Al empezar el plano siguiente, **1B**, vemos a la madre adentrándose en el salón por el lado izquierdo, con una caja de música en las manos, siendo observada por la institutriz que la sigue con la mirada.



Img. 39. Raccord de sonido. Fuente: Reelaboración propia con fotogramas de *Ensayo de un crimen*.

En **2A** el personaje Carlota está oyendo detrás de la puerta la conversación entre su madre y Archibaldo de la Cruz. En **2B**, la cámara asume la posición de Carlota, representando su mirada (plano subjetivo).



Img. 40. Raccord de mirada. Fuente: Reelaboración propia con fotogramas de *Ensayo de un crimen*.

Por tanto, el director en su guión técnico desmonta su película, viendo de antemano los nexos necesarios para su futura 'puesta en serie'.

Casetti y di Chio (1998, p. 105 a 108) organiza el funcionamiento de los códigos sintácticos a partir de tipos de asociaciones entre las imágenes:

**Asociación por identidad.** Este tipo de nexo se verifica cada vez que una imagen vuelve igual a sí misma, o cada vez que un mismo elemento retorna de imagen en imagen. Esta relación puede referirse tanto a elementos del contenido representado como a elementos del modo de representación: planos A y B encuadran un mismo espacio, aun conteniendo objetos diferentes. Siendo así, A y B se repiten idénticos esquemas visuales (dando así lugar al retorno de una misma estructura formal), o idénticas duraciones temporales.

**Asociación por analogía y asociación por contraste.** Estos tipos de nexo se verifican cada vez que en dos imágenes contiguas se repiten, respectivamente, elementos similares o más o menos equivalentes pero no idénticos, y elementos marcadamente diferenciados pero cuya misma diferencia deviene fuente de correlación. En *El Retrato de Dorian Gray* (*The picture of Dorian Gray*, Albert Lewin, 1945) se encuentra esta asociación por analogía: el retrato a óleo del personaje y el propio personaje. En *Viridiana* (Luis Buñuel, 1962), se puede reconocer un caso de asociación por contraste muy evidente, con planos contrapuestos entre trabajadores de la construcción y el grupo de mendigos que rezan.

**Asociación por proximidad.** Este tipo de nexo se verifica cuando las imágenes A y B presentan elementos que se dan por contiguos. Es el caso del campo/contracampo (A: encuadre de alguien que habla; B: encuadre de alguien que escucha), y también en el caso más complejo del montaje alternado (entrecruzamiento de encuadres entre perseguidores y perseguidos, o de la heroína en peligro y del héroe que corre para salvarla).

**Asociación por transitividad.** Este tipo de nexo se da cuando la situación presentada en el encuadre A encuentra su prolongación y su complemento en el encuadre B. (Plano A: personaje saca la pistola. Plano B: primer plano en la pistola que dispara. O plano A: personaje mira en una dirección y el plano B desvela el objeto visto).

Aunque esta clasificación de nexos sea muy efectiva, tienen un aspecto dominante: las asociaciones presentadas son de carácter casi obligatorio en una narrativa y, casi por regla general, el director las disponen por intuición. Por esta razón, se hace necesario complementar esta clasificación de nexos de la puesta en serie con elementos conceptuales, como los que se encuentran en Martin (2002, p. 96). El autor divide los nexos (y los llaman enlaces) en dos categorías: de orden plástico y de orden psicológico. En realidad, los 'nexos' de Casetti y di Chio guardan un parecido con los 'enlaces' de Martin, sin embargo el último focaliza una intencionalidad, un recurso premeditado en la 'puesta en serie'. Sea por razones estéticas (de orden plástico), sea porque se parte del principio que el espectador 'completa' los enlaces, asumiendo así que éste es coautor de la película (de orden psicológico).

El primero entre los enlaces de orden plástico es la **analogía de contenido material**, es decir, identidad, homología o semejanza como base de la transición: paso de una carta de manos de su autor (plano A) a las del destinatario (plano B); de un tren de juguete (Plano A) a un convoy real (plano B); etc. Dentro de este tipo de enlace se encuentra también la presencia del elemento sonoro, que comienza antes que aparezca la imagen que le corresponde: las trompetas que suenan (plano A) antes que aparezca el espectáculo de gladiadores (plano B), en *Ben-Hur* (William Wyler, 1959).

El segundo enlace de orden plástico es la **analogía de contenido estructural**, es decir, la similitud de la composición interna de la imagen, concebida en un sentido más bien estático: la imagen de un chorro de vino que se escapa de un tonel dado vuelta (plano A) da lugar al grupo de aldeanos que sale en tropel de un baile popular (plano B) en *La señorita Julie, Fröken Julie*, (Alf Sjöberg, 1951). Otro ejemplo de analogía de contenido estructural se encuentra en *Doctor Zhivago* (David Lean, 1965): el paso del invierno a la primavera a través de los cristales de una ventana cubierta de nieve que se derrite (plano A) para mostrar, desde los mismos cristales de la ventana, un campo lleno de girasoles (plano B).

La tercera es la **analogía de contenido dinámico**, es decir, basada en movimientos análogos de personajes u objetos: son los enlaces en el movimiento, la relación entre los movimientos idénticos de dos móviles diferentes o del mismo móvil en dos momentos

sucesivos de su desplazamiento. Un ejemplo singular se encuentra en *2001: Una Odisea del Espacio* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968), donde un primate lanza un hueso al aire (plano A), que se convierte en una nave espacial (plano B), produciéndose una enorme elipsis temporal en la narración. Martin advierte que el audio también es de contenido dinámico y da un ejemplo de una combinación de analogía sonora y al mismo tiempo visualmente dinámica en *Los 39 escalones* (*The 39 steps*, Alfred Hitchcock, 1935), donde una mujer, al descubrir un cadáver, abre la boca para dar un grito (plano A), que es reemplazado por el silbido de un tren que sale de un túnel (plano B).

En cuanto a los enlaces de orden psicológico, Martin argumenta que la analogía, en definitiva la semejanza, no aparece de modo directo en el contenido de la imagen y que será la lógica del espectador la que establecerá la relación. El autor defiende la existencia de dos tipos de enlace con estas características. El primero es la **analogía de contenido nominal**, que se conforma con la yuxtaposición de dos planos en las siguientes condiciones: en el plano A se hallan designados o evocados un individuo, un lugar, una época o un objeto que aparecen en el plano siguiente (plano B). Este tipo de analogía se puede encontrar en *El cielo protector* (*The Sheltering Sky*, Bernard Bertolucci, 1989): un personaje observa que la pareja protagonista ocupa cuartos separados (plano A). Este personaje cuestiona la relación de la pareja (plano B).

El segundo tipo es la **analogía de contenido intelectual**, que puede ser el pensamiento de un personaje, o el pensamiento del espectador (en realidad una idea sugerida por el director). En *Mephisto* (István Szabó, 1981) el director induce el pensamiento del espectador a través de una relación de casualidad ficticia o simbólica: un personaje busca adeptos para derrocar al partido nazi mediante la firma de un documento. Dicho documento se convierte en un argumento intelectual para que el espectador concluya que habrá una persecución contra el personaje, que le llevará a la muerte. Martin da este ejemplo todavía más explícito de una analogía intelectual: en *Antes del diluvio* (*Avant le déluge*, André Cayatte, 1954) se ve a un grupo de antisemitas escribiendo en una pared 'Muerte a los judíos' (plano A); a continuación la imagen de un joven judío asesinado en una bañera (plano B).



## **Puesta en escena, puesta en cuadro y puesta en serie**

Se puede concluir pues, que estos tres elementos no pueden ser desasociados. La dependencia entre lo que se representa frente a la cámara, lo que ésta capta y la ordenación de los fragmentos narrativos resultantes es lo que hace a la narrativa fílmica ser comprensible. Por otro lado, la importancia del guión técnico se pone de manifiesto por imprescindible en la construcción de una narrativa. El director descompone su historia y prevé la carga dramática de cada plano (fragmento) con vistas a su posterior unión.

No es por casualidad que Burch se ocupe de reflexionar sobre el guión técnico y la adecuación de la terminología:

En francés, se habla de 'découpage technique' o más sencillamente de 'découpage'. Es una palabra que abarca varios sentidos. En la práctica cotidiana 'découpage' es un instrumento de trabajo. Es la última fase del guión, el que contiene todas las indicaciones técnicas que el realizador juzga necesario poner en el papel, lo que permite a sus colaboradores seguir su trabajo en el plano técnico y preparar el suyo en función de aquél. Por extensión, pero siempre en el plano práctico, el 'decoupage' (planificación) es la operación que consiste en descomponer una acción (relato) en planos (y en secuencias), de manera más o menos precisa, antes del rodaje (1972, p. 13).

Aunque el autor esté poniendo en evidencia que solo en francés existe una palabra para designar toda las funcionalidades del guión técnico, está a la vez dando su multifuncionalidad: "se trata en realidad de la factura más íntima de la obra acabada".

Esta funcionalidad, este concepto del pensar en el todo, también es mencionado por Hitchcock al referirse al montaje:

A ese proceso lo llamamos edición. Pero se debería llamar 'assemblage'. Montar un mosaico es cuando se juntan varias partes para crear un todo. Así se ensamblan las distintas partes del filme, que se van sucediendo delante de nuestros ojos, de forma rápida, para generar una idea.

Curiosamente el director usa también una palabra francesa para expresar su concepto del control de un resultado (la película acabada). Solo se monta, se edita, o



mejor, se ensamblan piezas (fragmentos filmicos) cuando han sido construidas y concebidas para este fin.

## **2.4.4. Los códigos de la imagen: herramientas para crear el discurso visual**

Lo visto anteriormente es tal vez el paso más importante en la planificación antes de rodar una película: la definición de la narrativa a través del guión técnico, entrelazando la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie. A partir de este punto se particularizará en los elementos y conceptos responsables para que esto pueda llevarse a cabo. El primer punto de esta particularidad es el encuadre, que determinará el espacio cinematográfico, la carga emocional deseada y la porción narrativa que el director desea mostrar.

### **2.4.4.1. El encuadre**

Tal como indica Tarín (2011, p. 179 a 182) las posibilidades del encuadre se multiplicaron a lo largo del tiempo, lo que supone una evolución en la narrativa fílmica al llegar al punto de vista múltiple de la cámara, generando y aumentando los recursos expresivos a través de los encuadres. Pero esto pasó por una evolución: al principio del cine el punto de vista era unipuntual, ya que la cámara se mantenía en el lugar hipotético del espectador en su butaca, como si se tratara de un teatro.

Es con la pluripuntualidad y las múltiples formas de encuadrar la historia cuando los directores narran sus películas, generando las emociones deseadas. A modo de ejemplo, se transcriben las palabras de director húngaro István Szabó, extraída de una entrevista distribuida con su película *Coronel Redl* (1984) :

Palabras quedan mejor en la literatura. Formas, luz, sombras, colores en la pintura. Actuación es mejor en el teatro, en una obra de Shakespeare. Y las emociones quedan mejor en la música. ¿Qué es único en el cine? Llegué a la conclusión de que la originalidad de una película es algo que otras artes no pueden mostrar: la faz humana.

István Szabó hace así su tributo a los primeros planos, donde afirma que “un rostro es capaz de expresar a nosotros mismos, ya que hay mucho poder en un rostro al transmitir energía y emociones”.

Hitchcock también pone de manifiesto la importancia del primer plano, así como la variedad de encuadres y la pluralidad de puntos de vista:

En la película *Psicosis* se podía simplemente tomar una cámara y mostrar cómo apuñalaban a una mujer desnuda. Tenía que dar la impresión de que la estaban apuñalando. Se tuvo que lograr con pequeñas piezas (planos) enseñando la ducha, la cabeza, los pies, las manos, partes del torso. Una sombra en la cortina. Usamos todo lo que pudimos. En esta escena creo que hubo 78 partes de filme en 45 segundos (*A talk with Hitchcock*, 1964).

El encuadre tiene también gran importancia porque define el espacio de la película. Según Burch (1972, p. 26) el espacio creado por el director, enmarcado por los bordes del encuadre (todo lo que el ojo divisa en la pantalla), convive con el espacio que no se ve (el espacio-fuera-de-campo), que se divide en seis seguimientos: los confines inmediatos por los cuatro bordes del encuadre, el espacio detrás de la cámara “y todo lo que se encuentra detrás del decorado: se llega a él saliendo por una puerta, doblando una esquina, escondiéndose detrás de una columna... o detrás de otro personaje”.

Por tanto, el espectador ‘ve’ más allá, o por lo menos desea ver más de lo que el encuadre determina. Y es de esta percepción humana que el director se vale para crear las emociones en su narrativa: un primer plano no desubica al personaje si ha sido situado con anterioridad en un escenario; un plano general de una jungla africana hace al espectador imaginar la presencia de animales salvajes, aunque no los vea; o una mirada hacia la cámara induce a pensar que el personaje está mirando algo o alguien que está junto, o detrás de ella.

El espacio ‘detrás de la cámara’ se ve con mucha claridad al principio de la película *Coronel Redl* (*Redl ezredes*, István Szabó, 1984): once planos de personajes distintos que saludan, sonríen y escuchan mirando hacia la cámara. El desconcierto y la curiosidad del espectador se disipa cuando uno de los personajes (un profesor), dice esta frase, mirando a la cámara: “Muy bien, pequeño Redl”, dirigiéndose al personaje que ter-

minaba de leer una redacción propia, que está fuera del encuadre, en el espacio 'detrás de la cámara'. Ahora bien, ¿el 'pequeño Redl' está en el espacio que se menciona o el objetivo de cámara representa su mirada? Sea como fuere, el director usó un recurso fuera del encuadre para narrar la infancia de Redl, sugiriendo que es talentoso, querido por sus familiares y su comunidad...

A modo de referencia, los bordes de un encuadre podrían ser comparados con los cuatro lados del marco de una pintura. Para esto se resume una clasificación de sus funciones hecha por Aumont (1992, p. 154 a 156): **Función visual:** el marco es lo que separa, ante todo, perceptivamente, la imagen de su exterior. **Función económica:** el marco que organiza el contenido para hacerlo más asequible al espectador y para que pueda ser comercializado. **Función simbólica:** el marco que asevera que el espectador está viendo una imagen de valor. **Función retórica:** el marco que contagia la obra por su significado.

Estas funciones pueden acercarse a una imagen cinematográfica enmarcada, recortada por sus bordes, pero quedan evidentes las diferencias con una pintura y pone en evidencia el carácter único del cine en su función visual: aunque los límites del encuadre (los bordes) tienen a priori la función de focalizar, concentrar y acentuar una porción del todo (lo que se asemeja a 'separar la imagen de su exterior'), un plano no es estático o incompleto y por otro lado no se desea que lo sea: "Cuando un personaje sale del campo visual de la cámara, admitimos que escapa a nuestro campo visual, pero continúa existiendo idéntico a sí mismo en otra parte del decorado que nos permanece oculta" (Bazin, 2012, p. 183).

Si el encuadre determina la visión en un fragmento fílmico que el espectador tendrá de algo (y sugiere lo que verá alrededor de este límite), se hace necesario ordenar los conceptos. Para esto se recoge de Tarín esta ordenación: [...] "el encuadre es la forma de mirar, el campo es 'lo mirado' y el plano es el resultado de la conjunción de ambos". (2011, p. 197). Esta ordenación pone de manifiesto una vez más la dependencia entre la 'puesta en escena', la 'puesta en cuadro' y la 'puesta en serie': encuadrar implica una composición de los elementos captado por la cámara (actores, decorados, etc.) con vistas a la continuidad entre los planos a la hora de ensamblarlos.

Al mencionar la composición del encuadre cinematográfico, ¿merece la pena compararla con los criterios compositivos pictóricos y fotográficos (imágenes fijas)? Sí, aunque sea para estimar sus diferencias y semejanzas. La composición cinematográfica persigue los mismos objetivos que en la imagen fija: la búsqueda (o no) de la armonía, el equilibrio y la jerarquía entre los elementos, sin olvidar dirigir la atención del espectador al 'centro de interés' del encuadre con la intención de establecer el mensaje y enfatizar los elementos narrativos de una historia. Los principios son los mismos, sin embargo en una imagen fija la composición se perpetúa; en cuanto al cine, salvo en los planos estáticos, la composición es transformada, reformada y actualizada por el movimiento de los actores o de la cámara. Por esta razón el director de cine toma las reglas básicas de la composición como referentes instintivos e intuitivos, atendiendo a la plasticidad (recurriendo no solo al encuadre, pero también a la luz y a los colores), y al dirección de la mirada del espectador al 'centro de interés' para dramatizar, enfatizar y desarrollar su narrativa.

Por ejemplo, al observar estos encuadres, con composiciones distintas de una pequeña caravana por el desierto, y estableciendo un análisis descontextualizado, la misma acción se podría interpretar de diferentes formas narrativas:

**Centrado (A).** La pequeña caravana sigue su viaje con normalidad por el desierto.

**Descentrado (B).** Está empezando su jornada.

**En la parte superior (C).** Ya ha avanzado en el largo camino.

**En la parte inferior (D).** Todavía falta mucho camino por recorrer.

El encuadre y su composición, por tanto, se convierte en una herramienta narrativa

visual potente, eficaz e imprescindible, ya que tiene la función de mostrar 'lo mirado'. Y será el que permitirá situar, contar, sugerir, explicar y dramatizar visualmente los hechos.



Img. 41. La composición como herramienta narrativa.  
Fuente: Elaboración propia.

Ahora bien, el encuadre cinematográfico, por sus características de movimiento actualizador y reformador de la composición, unidas a su dependencia del encuadre anterior y del sucesor, lo convierte en una entidad mayor y compleja: el plano.

#### **2.4.4.2. Los planos**

Se dispone de muchas formas de encuadrar la imagen, o dicho de otra forma, de componer un plano, lo que lleva a los autores a no llegar a una unanimidad en cuanto a su cantidad y tampoco en cuanto a lo que puede abarcar cada uno (lo que muestra o deja fuera de la visión del espectador) a la hora de clasificarlos.

Para Katz (2000a, p. 122) las posibilidades son inmensas: tomando una persona como referencia, su clasificación abarca nueve formas de encuadres (planos): Plano Completo, Plano Medio Completo, Plano Medio, Plano Medio Corto, Plano Corto, Primer Plano General, Primer Plano Completo, Primer Plano Medio y Primerísimo Plano. Para Mackendrick (2013, p. 226) los planos se componen de esta manera: Plano General, Plano Largo, Plano Medio, Primer Plano y Primerísimo Plano. Y para seguir con la diversidad, se presenta la clasificación de García Guardia y Núñez Gómez (García García y Rajas, 2011b, p. 225): Gran Plano General, Plano General, Plano Americano, Plano Detalle, Plano Medio, Primer Plano.

Pero tampoco tiene tanta importancia una taxonomía exacta y unánime, ya que esta información es aislada y "...no tiene en cuenta la perspectiva ni la profundidad de campo" (Jullier y Marie, 2009, p. 24). De la misma forma que no tiene importancia considerar el tamaño del plano simplemente por la distancia entre la cámara y el sujeto. Además, los directores toman los encuadres como una referencia aproximada para el rodaje. Por ejemplo, al querer mostrar un personaje emocionado, expresando un texto dramático mientras llora, tendrá claro que necesita enmarcar su cara. Sin embargo, si es desde el pecho, desde el hombro o desde la barbilla, se decidirá durante el rodaje, con el actor delante de la cámara. Lo más importante es la referencia dramática del plano elegido en la posterior puesta en serie y no su exactitud en tamaño.

Sobre la adecuación del tamaño de la imagen (tipo de plano) y su vinculación con la narrativa, Hitchcock comenta:

Para que surja la sorpresa, como en *Cortina rasgada* cuando Paul Newman va a la granja, muestro una figura diminuta que atraviesa el campo y cuando llega allá ¡bum! y presento una gran cabeza. Se trata de un cambio crucial en el tamaño de la imagen (Gottlieb, 2000, p. 303).

Otro aspecto que debe ser recordado es la longitud de los planos, como advierte Martin: la presencia de un plano en pantalla está condicionada al tiempo material para que el espectador pueda percibir su contenido, por tanto, un plano general, con más elementos a ser 'leídos', suele ser más largo que un primer plano. Pero el autor matiza que "es evidente que un primer plano puede ser largo o muy largo si el realizador quiere expresar una idea precisa" (2002, p. 43).

Por tanto, más importante que las clasificaciones rígidas es la versatilidad y diversidad en el uso de los planos para construir la narrativa fílmica. Por esta razón, en este estudio se adoptará una clasificación particular y personal del doctorando tomando en consideración los puntos de vistas de varios autores y directores: planos constitutivos, planos conceptuales y planos funcionales.

### Los planos constitutivos

Son aquellos usados como punto de partida para construir el encuadramiento. Se los consideran las fundaciones de la 'puesta en cuadro' y sirven como modelo orientativo para construir variantes eficaces que narrarán visualmente el relato: Plano General, Plano Medio y Primer Plano.

Se parte del principio de que estos tres planos cubren las necesidades de enmarcar la imagen que el espectador verá. Sin embargo, no tienen solo esta función pragmática: son recursos de expresión, ya que representan el punto de observación del espectador, de donde parte su mirada: El **Plano General** permite contextualizar el personaje en su ambiente, transmitiendo las relaciones entre ellos. A la vez, introduce al espectador en la situación, ofreciéndole la información acerca del lugar y de las condiciones en

que se desarrolla la acción. Suele colocarse al comienzo de una secuencia narrativa. En un plano general se suelen incluir muchos elementos narrativos (personaje, decorados, objetos), por lo que su duración en pantalla debe ser suficiente para que el espectador pueda orientarse y hacerse cargo de la situación. El **Plano Medio** presenta el personaje en su unidad, sea una figura humana, un animal o un objeto con un mínimo de 'aire' en la parte superior o inferior del cuadro. Limita la acción mediante un encuadre más reducido y dirige la atención del espectador hacia el personaje. En el **Primer Plano** el rostro del personaje es el objetivo del encuadre, llenando con él la pantalla. Pensando en el sentido práctico, este plano ofrece lo que los anteriores carecen: detalles emocionales transmitidos por la mirada, expresiones y sensaciones del personaje.

Estos tres planos [...] "ponen el espectador como testigo, proporcionándole un punto de vista imparcial, invisible y privilegiado" [...] de los acontecimientos (Jullier y Marie, 2009, p. 23). Y a la vez, además de su función demostrativa, los tamaños relativos de los encuadres pueden determinar el grado de identificación del espectador con un personaje por encima de otro. Según Mackendrick (2013, p. 226), "si vemos a un personaje en primer plano y al otro en plano medio, nuestros sentimientos de adhesión y/o identificación estarán con la figura a la que hemos presentado más cerca".

Podemos sumar otros tres planos constitutivos alternativos, que son variaciones de los anteriores, necesarios para que el director pueda expresar con más exactitud sus intenciones narrativas: El **Gran Plano General**, si la intención es situar el personaje en su ambiente pero el Plano General es insuficiente para expresar soledad, o la idea que el ambiente es superior al personaje; el **Plano Medio Corto**, si el propósito es presentar el personaje de manera más cercana al espectador que en el Plano Medio; el **Primerísimo Plano**, si es necesario enfatizar más emoción al personaje que lo que proporciona el Primer Plano, como por ejemplo una lágrima que cae lentamente por la mejilla.

### **Planos funcionales**

Los directores tienen a su disposición una serie de recursos a los que se refiere a encuadres, que en sí mismos constituyen elementos de expresión narrativa. A partir de estos recursos los conceptos narrativos se multiplican: situar la historia, establecer

diálogos, definir el foco dramático dentro de lo que está siendo visto por el espectador, etc. Según la intención del director, los planos constitutivos se convierten en funcionales, es decir, se convierten en herramientas de expresión del relato cinematográfico.

Esto significa que cabe al director determinar el punto de vista que el espectador tendrá de los hechos, de donde partirá su mirada. Este criterio personal atiende al concepto de Jullier y Marie en el que los puntos de vista no son neutrales y siempre conducen a diferentes connotaciones. Al elegir la localización de la cámara, y por tanto el encuadre, se está haciendo uso de dos recursos: el punto de vista óptico y el figurado, que expresa el punto de vista moral, ideológico o político: "Encontrarse en un sitio significa recibir las informaciones bajo un ángulo y no otro, una selección de informaciones de las cuales determinará el juicio" (2009, p. 22).

Por esta razón, se puede afirmar que los 'planos constitutivos' es el material bruto que se convertirá en 'planos conceptuales' para componer la narración, una vez que se empiece la puesta en serie de la película. Pero es evidente que mientras se produce esta transformación, los planos pasarán por su aspecto funcionalista, como vemos a continuación.

**Situar la historia.** El director puede utilizar cualquier tipo de encuadre –aquel que convenga a su narrativa para orientar al espectador en qué espacio físico y/o temporal se desarrolla la acción: un Gran Plano General (GPG) del Sahara que anunciará la dificultad de supervivencia de los personajes; un Plano General (PG) de la fachada de un edificio para indicar que los hechos se pasan dentro de él; un Plano Medio (PM) de un conductor de góndola vestido con trajes de época para indicar que el relato tiene lugar en la Venecia del siglo XVI; un Plano Medio Corto (PMC) de un vaquero americano donde le situará en un duelo al limitar la imagen desde la altura de su mano nerviosa, cercana al revólver que lleva en la cintura (cabe con este ejemplo recordar que el PMC es llamado también de Plano Americano (PA) por ser usado con frecuencia en el género western). O un Primer Plano (PP) en una señal con el nombre de una ciudad. Determinaría el nombre y podría dar pistas del país o continente donde pasa la historia, como un Primerísimo Plano (PPP) de una caja de cerillas, con letras cirílicas que nos indique que la historia se desarrolla en Rusia.



**Establecer la fuerza dramática entre los personajes durante el diálogo.** Durante los diálogos el director abrirá más o menos el encuadre y mantendrá más o menos personajes en el mismo campo de visión al considerar el equilibrio dramático entre ellos. Como ejemplo, podrá optar por un 'Plano de Dos' o un 'Plano de Tres' para determinar cuántos personajes estarán en el encuadre. Es bueno resaltar que la elección del 'plano constitutivo' que será escogido para este fin dependerá de los propósitos narrativos del director. Si le parece conveniente usará un Plano Medio (PM) en beneficio de sus



Img. 42. 'Plano de tres' con diferentes encuadres. Fuente: Fotografías de *Con la muerte en los talones* y *Eva al desnudo*.



Img. 43. Equilibrio interpretativo con un 'plano de dos'. Fuente: Fotografía de *El graduado*.

propósitos narrativos, como se ve en el fotograma **A** (*Con la muerte en los talones*, *North by Northwest*, Alfred Hitchcock, 1959). O si se justificara, usaría un Plano Medio Corto (PMC) para hacer el mismo 'plano de tres', como en el fotograma **B** (*Eva al desnudo*, *All About Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950).

En un diálogo entre dos personajes, el director podría optar por otra solución que no fuera el 'Plano de Dos', como vemos en el fotograma **C** (*El graduado*, *The graduate*, Mike Nichols, 1967). Según sus intereses narrativos, podría solucionarlo con el 'Plano y Contraplano': Primeros Planos (PP) alternados de los personajes, separados por cortes (y posteriormente montados), según se establece el diálogo.

Este es el caso del diálogo final entre Rick Blaine (Humphrey Bogart) y Lisa (Ingrid

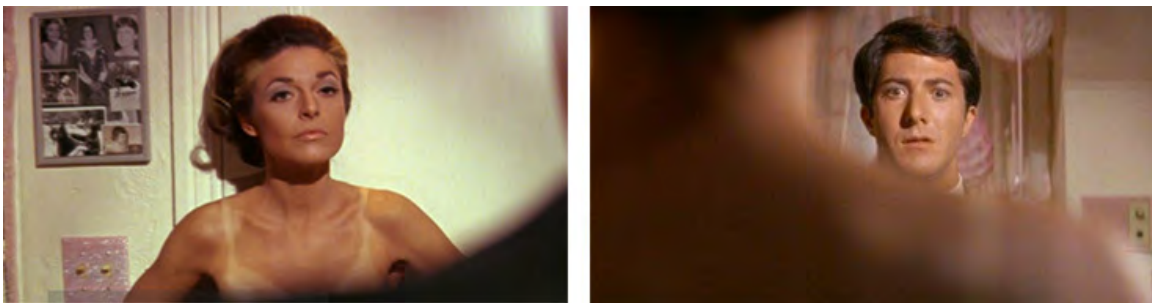
Bergman) en *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942). Ésta y cualquier otra elección del director confirma las reflexiones de Martin que:



Img. 44. 'Plano y Contraplano'. Fuente: Fotogramas de *Casablanca*.

La mayoría de los tipos de planos no tienen otra razón que la comodidad de la percepción y la claridad de la narración. Sólo el gran plano –y el primer plano que, desde el punto de vista psicológico, se le puede asimilar– y el plano general, las más de las veces tienen un significado psicológico preciso y no solamente una función descriptiva (2002, p. 44).

Esto significa que los planos favorecen y acentúan la narrativa. Igual que este diálogo en *Casablanca*, en *El graduado* se encuentra un 'ping-pong' entre dos personajes, con la misma fuerza dramática, resuelto con el 'Plano y Contraplano'. Las similitudes se extienden al observar que ambos utilizan el primer plano por 'encima del hombro'.



Img. 45. La fuerza narrativa del encuadre 'por encima del hombro'. Fuente: Fotogramas de *El graduado*.

No obstante, las diferencias se hacen ostensibles al observar que el primer ejemplo se utiliza un ángulo de 3/4 (la cámara está posicionada a 45° con relación a los personajes), mientras que en el segundo la cámara es frontal. Por otro lado, a pesar de que en las dos situaciones la cámara encuadra 'por encima del hombro', en *El Graduado* la

intención es muy clara: subrayar la presión que la señora Robinson (Anne Bancroft) hace al acosar al joven Benjamin Braddock (Dustin Hoffman).

**Definir el foco dramático.** Para definir el foco dramático de una escena, el director podrá planificar en su guión técnico una combinación de planos de diferentes tamaños, que yuxtapuestos en la puesta en serie, convergirán en la formación de la narrativa con la intensidad dramática necesaria. Pero, considerando que dentro de un mismo plano puede haber muchos elementos, el director dispondrá de recursos para atraer la atención del espectador a puntos determinados dentro del encuadre. Tomando como ejemplo la tarea de destacar un personaje sobre otros se puede recurrir a: hacer mover al personaje 'dueño de la escena', mientras los demás estén estáticos o con movimientos más lentos; reducir el campo focal de modo que el personaje esté enfocado y el resto del encuadre desenfocado; poner el personaje en primer plano; iluminar mejor al personaje destacado; que el personaje use vestimentas distintas a los demás (modelo y colores).

**Llamar la atención sobre un detalle.** Cuando el director desea enfatizar un detalle importante del relato, utiliza un Primer Plano o un Primerísimo Plano: un reloj quebrado que determina la hora del crimen, unas llaves que abren una puerta secreta, un mirada que expresa terror. No obstante, a modo de reflexión, estos no serían los únicos tamaños de planos para llamar la atención sobre un detalle. Dependiendo del universo y lo que se quiere detallar, se podrían usar otros planos constitutivos. Por ejemplo, una película que tiene como escenario la ciudad de París ocupada por los alemanes empieza con un Gran Plano General de París. El narrador describe la ciudad en su aparente calma mientras se visionan detalles de la ciudad utilizando Planos Generales: la Torre Eiffel, El Arco del Triunfo, la Catedral Notre Dame...

**Modificar la dirección de la acción.** Cuando hay un plano de un personaje andando en una dirección (hacia la derecha por una calle, por ejemplo) y en el siguiente le vemos caminando en sentido contrario, Rodrigues (2007, p. 34), recomienda el uso de un plano neutro intercalado entre ellos para no sobresaltar o desorientar al espectador con el cambio de eje. Estas son las posibilidades para este plano neutro: **Cut in**, un plano

del personaje caminando en dirección a la cámara. Es una acción dentro de la acción filmada: su caminar. **Cut away**, un plano de una acción adyacente.

Tanto en un caso como en el otro, el tamaño del cuadro depende de la elección del director. En los manuales de cine se recomendaría para este ejemplo un primer plano mostrando los pies del personaje en movimiento en el caso del **cut in**. Sin embargo, podría ser perfectamente un Plano Medio o un Plano Medio Corto del mismo personaje, caminando hacia la cámara. La misma flexibilidad tendría en el plano neutro **cut away**: un Plano Medio Corto de un policía de tráfico, pero también un Primer Plano del policía u otro elemento del contexto urbano o también un Plano General de los coches en circulación.

**Interrupción momentánea del flujo dramático.** Esta funcionalidad da el ‘plano de pausa’, que marca la detención momentánea del flujo dramático con la inserción de una imagen fija y neutra, que tiene como fin evitar un cambio brusco de imagen entre dos movimientos. Noël Burch (1972) lo ha localizado en las películas de Ozu y lo llama plano almohada:

Es un plano fijo ‘en forma de naturaleza muerta’ (plano de decoración natural sin personajes), inserto entre dos secuencias cuyo fin es introducir el marco de la secuencia siguiente e indicar un cambio de espacio y de tiempo. Estos planos vacíos, bastante enigmáticos para el espectador occidental que los descubre, están cargados sin embargo de una intensa poesía visual.

#### 2.4.4.3. Ángulo y punto de vista

Considerando que el objetivo de la cámara es la mirada del espectador, el director puede usar el recurso de cambiar su ángulo para enfatizar la narrativa. Es verdad que, como afirma Katz, (2000a, p. 239), “los ángulos de cámara no significan nada por sí solos. [...] El valor de un plano depende en realidad del relato”. Totalmente sensato este posicionamiento al no simplificar este tema como hace Watts (1990, p. 229): “Las escenas rodadas al nivel de los ojos tienden a ser las menos interesantes porque son lo que el

espectador ve todos los días". Por otro lado, Jullier y Marie, (2009, p. 26) atribuyen los significados de los ángulos de cámara a 'connotaciones culturales'.

Es verdad que lo que se verá a continuación no es una norma y que su elección puede ser simplemente movida por razones estéticas, sin embargo, dependiendo del contexto se convierte en una potente herramienta narrativa. Por esto, este estudio estará más cerca de la afirmación de Martin (2002, p. 47): "Cuando no están justificados directamente por una situación vinculada con la acción, los ángulos de toma excepcionales pueden adquirir un significado psicológico peculiar".

A modo orientativo, estos son los ángulos principales que el director dispone para, si cabe, reforzar los significados narrativos de su historia: **a la altura de los ojos del personaje**. En principio transmite objetividad al plano y equilibrio al personaje. Claro que esto debe ser matizado, ya que la mayoría de los planos son hechos con este ángulo de cámara. Tal vez adquiriera este significado por contraste a otros ángulos y sus posibles situaciones perturbadoras. **Picado**: el personaje es focalizado de arriba hacia abajo. Tiende a empuqueñecer al individuo, a aplastarlo moralmente. **Contrapicado**: el personaje es focalizado de abajo hacia arriba, lo que le enseñará por debajo del nivel normal de la mirada. Suele dar una impresión de superioridad, de exaltación y de triunfo. **Inclinación holandesa**: con la cámara fuera del eje de la línea del horizonte, puede reforzar la inestabilidad emocional del personaje.

...el cine articula múltiples 'lenguajes de manifestación'. Una multiplicidad tal (que por la mera imagen plantea colores, gestos, expresiones, vestidos, objetos, etc., *ad infinitum*), por lo demás duplicada por la pluralidad de las materias expresivas (más las imágenes en movimiento, los textos escritos, los ruidos, las palabras y la música), pone al espectador en presencia de una cantidad importante de signos... (Gaudreault y Jost, 2010, p. 122)

Pues bien, si se parte de esta afirmación, es difícil imaginar que un director no utilice en su repertorio narrativo los posibles significados psicológicos proporcionados por estos ángulos de cámara.

En una entrevista distribuida junto con el DVD *Doctor Zhivago* (1965), Omar Sharif cuenta que su director David Lean le dio instrucciones para interpretar su personaje

como un observador neutral de los hechos. El argumento era que un poeta tiene una mirada más imparcial y menos sesgada de la realidad. Pues bien, en la mayoría de los planos donde aparece Zhivago, la cámara está a la altura de sus ojos. En *Thor* (2011), el director Kenneth Branagh utiliza el picado y contrapicado como recurso para crear el vínculo, a la par que la diferencia, y la distancia entre los dos universos que se muestran en la película. En *Ciudadano Kane* (1941), Orson Welles utiliza el contrapicado para expresar el ego de Kane y su fuerte personalidad: en algunas de las conversaciones que se producen entre él y otra persona, su plano está en contrapicado (poder), mientras que el de la otra persona es en picado (inferioridad). Por ejemplo, en conversaciones entre él y Susan, su segunda mujer.

Para que este último comentario no quede tajante, se recurre a Bazin (2002, p. 109) que sitúa la abundancia de estos ángulos en *Ciudadano Kane* entre lo estético y lo psicológico:

Ciertamente Orson Welles no es ni el inventor del contrapicado ni el primero en utilizar los techos y además, cuando ha querido hacer alardes técnicos y maravillarnos por la variedad de sus innovaciones formales, ha hecho por ejemplo *La dama de Shangai*. La persistencia del contrapicado en *Ciudadano Kane* consigue, por el contrario, que dejemos de tener clara conciencia de él a la vez que seguimos inmersos en su fascinación. Es pues mucho más verosímil que el procedimiento corresponda a una intención estética precisa: imponemos una determinada visión del drama. Visión que se podría calificar de infernal, ya que la mirada de abajo arriba parece provenir de lo más hondo de la tierra. Los techos, al impedir toda escapatoria, completan la fatalidad de esta maldición. La voluntad de poder de Kane nos abrumba pero es a su vez abatida por el decorado. A través de la cámara, en la misma mirada con la que Kane intenta comunicarnos su poder, adivinamos su inevitable fracaso.

En cuanto al plano holandés, su uso es incontestable en *Los Otros* (Alejandro Almenábar, 2001): la película empieza con un primer plano de la protagonista acostada en la cama, aterrorizada dentro de una pesadilla. El eje de la cámara está aproximadamente a 45 grados. Súbitamente ella despierta llena de angustias y desesperación.

Poco a poco se va calmando y a la vez el ángulo de la cámara se va enderezando con la línea del horizonte al mismo ritmo que la protagonista supera el descontrol y encuentra su equilibrio.

Es posible que se encuentre muchos otros casos que deprecien la relación entre ángulos de cámara con el aspecto psicológico. Sin embargo, el doctorando está convencido de que los directores consideran, aunque intuitivamente, este recurso. Este convencimiento viene de que los directores son conscientes de que todo lo que se plantea en la estructura fílmica debe ser beneficioso para ella. Y que esta estructura no debe ser perturbada con recursos gratuitos y aleatorios.

### Puntos de vista insólitos

Christian Lez Dunker afirma que “la presencia del real puede perturbar la estructura fílmica” (Dunker y Rodrigues, 2014, p. 21). Esto reafirma la condición del cine: una representación virtual de la realidad, donde se puede generar un espacio y una temporalidad que no existe, así como puntos de vista que el espectador jamás tendrá en la vida real: **Cenital:** permite un punto de vista por encima de los acontecimientos en un ángulo perpendicular de noventa grados. **Nadir:** permite ver los acontecimientos desde un ángulo de noventa grados desde abajo. **Ras del suelo:** la cámara es posicionada junto al suelo proporcionando una punto de vista inusitado, casi representando un mundo paralelo. **Subjetivo:** la cámara asume la visión del personaje, dando al espectador su punto de vista.

Casetti y di Chio (1998, p. 89) afirman que las elecciones que un director hace en cuanto a encuadres, ángulos, etc. “no solo es una cuestión de gramática, sino también de retórica: los códigos no sirven sólo para constituir al film como objeto de lenguaje, sino también para definir su forma y sus efectos”.

Este pensamiento es lo que llevó el director Sam Mendes en *Belleza americana* (*American Beauty*, 1999) a usar un plano cenital para que el protagonista, ya muerto, narre y describa su vida. Lo mismo se puede decir de Alfred Hitchcock al usar el mismo plano cenital para enseñar la muerte de una mujer en *Topaz* (1969) o alternarlo con el plano nadir en *Vértigo* (1958) para remarcar la acrofobia del protagonista.



Con los dibujos animados de *Tom y Jerry* (William Hanna y Joseph Barbera), el espectador ‘aprendió’ a ver un mundo paralelo dentro de otro mundo: el de Tom y Jerry y el de los humanos. Desde 1940 varias generaciones se habituaron a interpretar una simultaneidad de realidades a través de un encuadramiento al ras del suelo, logrado con la cámara posicionada en una altura bastante baja. Con este recurso, el cine creó mundos animales paralelos (muy común en las películas donde perros son protagonistas), mundos infantiles que ofrecen una visión particular de los adultos, hasta generar otra dimensión simultánea de la realidad como es en el caso en *El tambor de hojalata* (*Die Blechtrommel*, Volker Schlöndorff, 1979), donde Oskar, el protagonista, decide no crecer (y no pertenecer al mundo de los adultos), y adherirse al mundo armonioso de los enanos.

Con esto se puede establecer que, si el cine es una realidad virtual dentro de lo real, la creación de otros mundos paralelos dentro de la narrativa cinematográfica ofrece al espectador una ‘matrioska’ de realidades. Otro ejemplo de soporte narrativo a través de la altura de la cámara se encuentra en la película *Terror ciego* (*Blind Terror* (*See No Evil*), Richard Fleischer, 1971) donde empieza con las botas de un personaje siendo salpicadas por un coche que pasa descuidadamente por un charco. No se desvela su identidad, identificándole solamente por un encuadre en primer plano de sus botas. Esta ocultación de su identidad durante toda la película (y a la vez su identificación a través de los repetidos planos encuadrando sus botas) crea la tensión e intriga necesarias desde el momento que él decide matar el responsable por mojar sus botas (al principio de la película), hasta su desenlace.

Ahora bien, la altura de la cámara no es necesariamente, como todos los recursos cinematográficos, razón de lecturas narrativas. Muchas veces tiene un aspecto meramente funcional. En una entrevista en *Tokio-Ga*, documental escrito y dirigido por Wim Wenders (1985), Yuharu Atsuta, segundo asistente de cámara, y posteriormente director de fotografía de Yasujiro Ozu, describe las predilecciones del director: cámara fija, con una lente de 50 mm, al nivel de ojos de los personajes. Y como en sus películas abundan las escenas con personajes sentados en el suelo, la cámara estaba constantemente en una posición bastante baja.



Se puede concluir que existen muchas razones para que los ángulos de cámara no provoquen unanimidad en la interpretación de sus valores narrativos en cuanto a sus significados. Mas una cosa parece cierta: el espectador aprende y descubre los significados que el director le lanza, como sugiere Mackendrick:

El funcionamiento de un medio depende de un acuerdo, un contrato que ha sido desarrollado durante un dilatado periodo de tiempo a lo largo del cual el emisor y el receptor, el realizador y el espectador, [...] han establecido un sistema de significados: un vocabulario, una sintaxis y una gramática del lenguaje que está siendo utilizado. Por esta razón, el lenguaje nace lentamente y continuará evolucionando mientras el público y los autores desarrollen nuevas vías de expresión (2013, p. 226).

### **El plano subjetivo: la mirada del personaje**

¿A quién pertenece el punto de vista de la narrativa? ¿Lo que se ve en la pantalla (la mirada) es el punto de vista del espectador, del personaje o del director?

Muchos autores se ocuparán en responder estas preguntas, empezando por Aumont y Marie (1990, p. 154) que explican que en el film narrativo este punto de vista, “se asigna a alguien, ya sea uno de los personajes del relato, o bien, expresamente, el responsable de la instancia narrativa”. Por otro lado, (Martin 2002, p. 49), afirma que se pueden distinguir dos puntos de vista bien marcados: un punto de vista subjetivo, atribuido a un personaje de la acción, y un punto de vista objetivo, atribuido al espectador. Mitry (1978, p. 88 y 90) los detallan más y presenta cuatro formas de imágenes a partir de la impresión de la subjetividad o de la objetividad que podían transmitir a través del ‘punto de vista’: **Imagen descriptiva u objetiva**, que consiste en registrar los acontecimientos con una mirada impersonal. **Imagen personal** es el punto de vista del autor, que a través de la composición de la imagen se destacan determinados aspectos para dotarles de sentido. **Imagen semisubjetiva o asociada**: en este caso la imagen conserva las cualidades de la imagen descriptiva pero abarca el punto de vista de uno de los personajes sin la presencia de un plano subjetivo. **Imagen subjetiva**: la cámara muestra aquello que observa un personaje.

Otra referencia para establecer los tipos fundamentales de miradas (puntos de vistas) dentro del relato nos la ofrecen Casetti y di Chio (1998, p. 247 a 251). Ellos las clasifican en cuatro grandes tipos: **Objetiva**, donde la imagen muestra una porción de realidad de modo directo y funcional, presentando las cosas sin mediación. "... el punto de vista es neutro, no pertenece a nadie, o mejor, pertenece solo a quien organiza el texto y no a quienes lo interpretan". Los ejemplos son infinitos, como el plano inicial en *El río y la muerte* (Buñuel, 1955), que objetivamente enseña dónde pasarán los hechos. **Objetiva irreal**, cuando la imagen muestra una porción de realidad de modo anómalo o aparentemente injustificado, como signo de una intencionalidad comunicativa que va explícitamente más allá de la simple representación. Un buen ejemplo se encuentra en *Vértigo* (Hitchcock, 1958) en los planos que representan la perturbación sufrida por el protagonista al manifestar su miedo a las alturas. **Interpelación**: la imagen presenta un personaje, un objeto o una solución expresiva cuya función principal es la de dirigirse al espectador llamándolo directamente, como la voice over (voz narrativa), la mirada a la cámara, etc. Este es el caso de *Alfie* (Lewis Gilbert, 1966) donde su protagonista, mirando a la cámara repetidas veces, cuenta sus hazañas de *playboy* al espectador. Y redundando con otros autores, presentan la mirada **subjetiva**, donde todo cuanto aparece en pantalla coincide con lo que un personaje ve, siente e imagina. En cuanto a los espectadores, nosotros, "debemos pasar por sus ojos, por su mente, por sus opiniones o creencias. La imagen, pues, presenta una instancia de emisión, pero sobre todo una instancia de recepción y su figurativización concreta".

Este tipo de mirada se consigue con lo que este estudio clasifica como uno de los planos insólitos: el plano subjetivo. Con él la cámara asume la mirada del personaje. Ahora bien, los directores utilizan esta herramienta con diferentes propósitos: mostrar la visión de un personaje ya presentado en la película, como es el caso en *The Man With Bogarts Face* (Robert Day, 1980); hacer al espectador partícipe del voyerismo practicado por el personaje, como en *La ventana indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954); o crear una expectación y suspense enseñando la mirada de un personaje desconocido, en *El detective de Arthur Hailey* (David S. Cass Sr., 2005).

Las posibilidades de un plano subjetivo son innumerables, y como bien recuerda Josep Prósper Ribes, (García García y Rajas, 2011a, p. 304), la imagen subjetiva no debe ser interpretada únicamente con la imagen que se muestra en un plano, con la mirada de un personaje, “sino con toda aquella imagen que refleja la manera en que el personaje es capaz de percibir una situación”. Para demostrar lo que puede ser una variación entre la verosimilitud y la interpretación visual del personaje, Ribes pone como ejemplo la película *Amor Ciego* (Peter Farrelly, Robert Farrelly (AKA Bobby Farrelly), 2001), donde todas las veces que se comparte con el espectador la mirada del protagonista Hal hacia la chica de la que está enamorado, la vemos como una mujer delgada y bellísima. Sin embargo, al verla a través de las miradas de sus amigos, se nos revela como una chica obesa.

A continuación, se verá un elemento imprescindible para sumar a lo visto hasta ahora: el movimiento de cámara. En el mundillo cinematográfico se dice, a modo de broma, que el movimiento de cámara surgió cuando los personajes amenazaron con salir del encuadre. Además de ‘no permitir’ que los personajes abandonen el campo de visión cuando el director no quiera, también se verán sus amplias posibilidades narrativas.

#### **2.4.4.4. Los Movimientos**

¿Qué hace un director al abandonar un plano fijo y optar por un plano en movimiento? ¿Qué le hace dejar la cámara estática con las acciones pasando delante de ella? Aunque demande más planificación y sea más lento, una cámara en movimiento proporciona situaciones gráficas y dramáticas adicionales al relato cinematográfico. Además, el movimiento de cámara puede ser más ‘económico’ a la narración, al sustituir varios planos individuales; establece relaciones entre ideas y personajes; simula el movimiento de una mirada; da ritmo a la historia y ofrece otras tantas posibilidades al director para expresarse. Para hablar de movimientos es necesario conocer los movimientos mecánicos posibles de una cámara: girar en su eje en sentido horizontal y vertical; desplazarse hacia delante y hacia atrás; desplazarse lateralmente; subir y bajar en su altura y claro está, la combinación de estas posibilidades.

La panorámica horizontal (PAN). Este movimiento permite girar la cámara hasta 360° en su eje desde una posición fija, abarcando todo el horizonte posible. De la derecha a la izquierda o viceversa. Este movimiento tiene un gran valor descriptivo y también puede tener valor narrativo, al ser utilizado para: acrecentar mayor espacio del que se puede verse en un encuadre fijo; acompañar el personaje que se mueve (panorámica horizontal de seguimiento); permitir al espectador que se fije en todos los detalles del escenario al hacer un movimiento lento (panorámica horizontal de reconocimiento); crear contrastes visuales al enseñar dos extremos; relacionar dos o más puntos de interés; relacionar o sugerir relaciones entre personajes; llamar la atención a un punto en concreto con un movimiento rápido, generando una serie de imágenes transitorias borrosas (panorámica horizontal en barrido). El barrido puede tener muchas funciones: mostrar diferentes aspectos de la misma escena; cambiar el centro de atención; mostrar la causa y el efecto; comparar o contrastar elementos; trasladar el espectador en el tiempo y en el espacio, etc.

La Panorámica vertical (TILT). Si la cámara puede moverse horizontalmente en su eje, podrá hacerlo también en sentido vertical: de arriba abajo o de abajo arriba. Las funciones de la panorámica vertical son las mismas que la horizontal, guardando las diferencias naturales de los dos sentidos. Si, por ejemplo, con la PAN se hace el acompañamiento de un personaje en horizontal, con la TILT se hará en vertical.

La Panorámica oblicua. Otra posibilidad de combinar movimientos verticales y horizontales de cámara es la panorámica oblicua, donde la cámara se mueve en su eje aproximadamente a 45°, en dos direcciones (izquierda hacia arriba; derecha hacia arriba; o viceversa). Su función puede ser una preferencia del director para describir un ambiente o una herramienta para ayudar en la narrativa, relacionando elementos.

Las panorámicas tienen también funciones puramente técnicas como eliminar la inmovilidad en un plano estático con diálogos largos, usando sutiles movimientos que permiten romper su rigidez; y corregir el encuadre con un movimiento discreto cuando la acción se desplaza en un área limitada y un personaje se mueve con el riesgo de quedarse fuera del campo de visión. Cabe destacar como ejemplo *Los dioses vencidos* (*The young Lions*, Edward Dmytryk, 1958), donde la discreción de los movimientos no

perturban los diálogos, que en su mayoría tienen un carácter profundo y filosófico sobre la guerra y la conducta humana. Otra función importante del movimiento panorámico es situar la acción: casi invariablemente Buñuel utiliza la panorámica como plano de situación al principio de sus películas: en *El Ángel Exterminador*, situando los hechos en la calle de la Providencia y *Robinson Crusoe* (una panorámica de la izquierda a la derecha mostrando, desde el mar embravecido hasta los destrozos de una embarcación, indicando un naufragio).

Pero lo más destacable de las panorámicas es su utilidad estratégico-narrativo, como dar la sensación de observación o de participación en la acción: si la cámara está posicionada más lejos de la acción, la mirada de la cámara –y por consiguiente, del espectador– sugerirá una sensación de observación, como si la panorámica se asemejara a un movimiento lento de la cabeza humana.

Por el contrario, si la cámara está dentro del círculo dramático, más cerca de la acción, sus movimientos panorámicos serán más acentuados y hará que la percepción sea de participación. Katz (2000a, p. 282) comenta y cita otros recursos funcionales y narrativos con el movimiento panorámico: “Un coche que pasa o el movimiento de las hojas caídas barridas por el viento pueden ser la excusa para una panorámica de una zona de importancia para la narración”. Con esta palabras, el autor introduce la posibilidad de usar la panorámica como una “estrategia gráfica”, para atraer la atención al punto de la narración.

Katz atribuye también a la panorámica una calidad coreográfica: “la atención salta de un sujeto al otro impulsada en gran medida por la fuerza cinética”. Y da un ejemplo bastante ilustrativo: en un salón de baile, pasando de una pareja a otra indefinidamente con este tipo de panorámica, se puede crear un movimiento perpetuo. Esto se consigue con la panorámica cruzada, que obedece lo que el director definió en cuanto a los movimientos de los actores. Buñuel conocía la fuerza coreográfica de la panorámica cruzada y la utilizó con frecuencia en sus películas. Concretamente en *El Ángel Exterminador* se la identifica varias veces.

La conclusión necesaria hasta este punto es que el movimiento mecánico de la cámara gana sentido y valor con la intención narrativa del director. Además de utilizar

para seguir la acción, la panorámica también puede servir, por ejemplo, como mecanismo de relación dentro del encuadre, al invitar automáticamente una conexión lógica entre objetos o personajes. Un buen ejemplo de establecimientos de relaciones entre personajes se encuentra en *Guerra y Paz* (*War and Peace*, King Vidor, 1956), donde al principio de la película, con una panorámica entre dos ventanas de una casa, se sella la relación profunda entre Pierre Bezukhov (Henry Fonda) y Natasha (Audrey Hepburn).

La panorámica puede ser un recurso a la hora de dirigir la atención del espectador a elementos que están dispuestos en diferentes niveles de profundidad (cerca y lejos): una mujer camina hacia la derecha en plano general; la cámara la acompaña con una panorámica; en un momento dado la cámara interrumpe su trayectoria al tener en primer plano la figura de un hombre que observa la mujer de manera sospechosa. Este ejemplo deja claro que destacar la profundidad con la panorámica puede generar una tensión favorable a la narrativa, ya que el espectador, en este caso, ve una mujer que camina despreocupada y de repente encuentra, en primer plano, la interpretación del peligro a que ella está expuesta.

Martin (2002, p. 58) resume las funciones de las panorámicas en tres grupos donde se observa su función narrativa al servicio del director: las panorámicas descriptivas, las expresivas y las dramáticas. Las descriptivas tienen por objeto explorar un espacio (a menudo tienen una función introductoria o conclusiva), o bien evocan la exploración con la mirada de un personaje que da una ojeada (en cuyo caso comienzan o terminan en el rostro del testigo). En cuanto a las expresivas, se fundan en una especie de trucaje, en un uso no realista de la cámara, destinado a sugerir una sensación o una idea. Por ejemplo, las panorámicas circulares que sugieren la embriaguez; el vértigo de los bailarines; el pánico de una multitud después de un asesinato o la agitación de un hombre víctima de la obsesión del suicidio. Mientras gira sobre sí mismo, la cámara da vueltas a su alrededor, con lo que añade su propio vértigo físico a la turbación psicológica del personaje. Y en último grupo, el de las panorámicas dramáticas, que desempeñan un papel directo en el relato. Tienen por objeto establecer relaciones espaciales, ya entre un individuo que mira y la escena o el objeto mirados, ya entre uno o varios individuos, por un lado, y uno u otros varios que observan, por otro: en tal caso el movimiento in-

introduce una sensación de amenaza, hostilidad, superioridad táctica (ver sin ser visto, por ejemplo) por parte de aquel o aquellos a quienes se dirige la cámara en segundo lugar.

Sin embargo, Mackendrick (2013, p. 268) recuerda que los detalles del movimiento de cámara son una cuestión de estilo y preferencias personales: “A un director puede gustarle una cámara fluida, siempre en movimiento, y otro puede preferir la disciplina y severidad de los planos estáticos”. Pero a la vez él reconoce el valor de los movimientos, y propone que, al pensar en el contexto de la gramática cinematográfica y de la construcción dramática, la elección de planos y movimientos debe revelar informaciones.

Hitchcock, como era de se esperar, reconoce las posibilidades y los beneficios del movimiento para la narración fílmica:

Supongamos que tenemos una escena entre dos personas que se están peleando, un hombre y una mujer. Y los muestras a los dos sentados en un sofá, en un primer plano cortado por debajo de los hombros, y la chica se levanta furiosa y cruza la habitación. Yo la seguiría en primer plano hasta el otro extremo de la habitación para mantener el tono. Pero con mucha frecuencia no se hace esto, y se utiliza en cambio un corte a un plano largo. ¿Y por qué? No lo comprendo. ¿Por qué no quedarse cerca de ella? Es ahí donde está la agitación emocional de la mujer, así que no deberías alejarte nunca, por lo menos hasta que se calme. Entonces puedes apartar la cámara, hacerla retroceder discretamente (Gottlieb, 2000, p. 306).

“Apartar la cámara, hacerla retroceder discretamente” como dice el director, es hacer un ‘*travelling* de retroceso’, es decir, mover literalmente la cámara hacia atrás, que está montada encima de una *dolly* (plataforma móvil sobre raíles). Esto, interpretando el ejemplo de Hitchcock, libertaría al personaje encerrado en un plano cerrado cuando volviera a su equilibrio. Y lo contrario también sería verdadero: al usar un ‘*travelling* de avance’ desde un plano abierto, se aprisionaría el personaje en un plano cerrado resultante del acercamiento. Siendo así, cuando la cámara se mueve literalmente, abre nuevas posibilidades de orquestación de los planos con fines narrativos.

Al *travelling* de avance y retroceso se suma el de acompañamiento: la cámara se mueve hacia la izquierda o hacia la derecha. Estos movimientos fluidos harán cosas

parecidas a las panorámicas: acompañará el personaje que se mueve; ayudará al espectador a reconocer el escenario donde tiene lugar la acción; creará contrastes al enseñar dos extremos; establecerá relaciones lógicas, etc. Sin embargo, la percepción del espectador puede ser distinta en relación con algunos elementos: ¿sentirse un observador o participe en la acción? El *travelling* tiene la propiedad de entrar y salir del círculo de acción en el mismo plano, al permitir que la cámara se acerque o se aleje de los personajes. La posibilidad de estar en el interior o en el exterior de la acción permite al director determinar si el espectador será un observador o, por el contrario, vivirá en primera persona los acontecimientos. El hecho de que la cámara se acerque o se aleje de un personaje determinará el grado de identificación del espectador con este personaje, ya que permite pasar de, por ejemplo, un plano medio corto a un primer plano a la velocidad y duración que el director crea conveniente para su narrativa.

Más enfático que la panorámica, el *travelling* permite un plano de situación lento y gradual, aumentando la tensión (en el caso de que sea ésta la intención). Una alternativa es empezar por el todo hasta llegar al detalle (de un plano general a un primer plano), o justo lo contrario, empezar por los detalles en primer plano, e ir desvelando el conjunto. Igual que, si la intención es mostrar un detalle dentro del encuadre: la cámara avanza lentamente a un objeto, como es el caso de *Encadenados* (*Notorious*, Alfred Hitchcock, 1946), convirtiéndose en un plano detalle en movimiento.

Por lo general, un *travelling* sigue un recorrido lateral o frontal, sin embargo no está limitado a las líneas rectas:

La cámara también puede doblar esquinas, avanzar y retroceder, detenerse y empezar a moverse de nuevo, cambiar de velocidad, volver sobre su propio camino, encuadrar a los sujetos en primer plano o en plano general, atravesar puertas y ventanas o seguir cualquier otro esquema visual que el cineasta pueda concebir y el equipo sea capaz de realizar (Katz, 2000a, p. 296).

En este sentido, se puede destacar el *travelling* circular, que rodea el círculo de acción dramática. Su utilización puede ser estética, pero también puede ser una herramienta narrativa potente: ‘desnudar’ un personaje, proporcionando una visión



tridimensional de él; aislar una situación o personajes (por ejemplo, una pareja apasionada danzando ajena a todo y a todos); dar un sentido de unión a varios personajes rodeándoles; etc. A la vez, el *travelling* no hace distinción entre los espacios interiores y exteriores: el recorrido de su movimiento puede abarcar un personaje caminando por un jardín de una casa hasta su interior. Es verdad que esto supone más esmero en el diseño de la iluminación para evitar un salto en la intensidad de la luz entre el escenario exterior e interior, pero el resultado puede ser muy favorable para la narración.

La velocidad de movimientos puede ser sumada a la trayectoria del *travelling*: cuando la distancia entre la cámara y personaje no cambia y las dos velocidades son iguales, se obtiene una equivalencia de composición de un plano estático especial: lo que se mueve es el escenario por el avance sincronizado de la cámara y del personaje. Pero se puede optar por un *travelling* más rápido o más lento que el movimiento del personaje, “Así el cineasta tiene la oportunidad de dejar que el sujeto entre o salga del círculo de acción mientras la cámara se mueve” Katz (2000a, p. 287). Naturalmente esta variación de movimiento puede tener un valor narrativo: un hombre que se despide de una mujer en una estación de tren. Ella sube en su vagón mirándole con ternura. En este momento corta a un plano subjetivo de la mujer que observa el hombre en andén. El tren empieza a moverse lentamente, convirtiendo el plano en un *travelling*. El hombre camina al mismo ritmo del tren. Al aumentar su velocidad, el hombre empieza a correr más rápido, tratando de acompañarlo, pero se queda atrás y desaparece del encuadre. Este ejemplo de *travelling* con velocidades descompasadas puede sugerir, según el contexto, la historia de dos apasionados amantes que se separan para siempre.

A modo de complemento se recurre a Martin (2002, p. 51 y 52) para sumar otras consideraciones sobre el *travelling*. El autor clasifica en siete las funciones de este movimiento, de las cuales se eligen tres, con sus ejemplos pertinentes. La primera seleccionada es la creación de movimiento ilusorio en un objeto estático: un *travelling* hacia adelante da la impresión de que la ‘Fortaleza Volante’ se quebrará en la pista de despegue en *Los mejores años de nuestra vida* (*The best years of our lives*, William Wyler, 1946). Otro ejemplo de película donde los *travellings* mueven objetos estáticos es *El*

*tiempo recobrado* (*Le Temps retrouvé*, Raoul Ruiz, 1999), técnica presente a lo largo de toda su duración.

Destacable también es la función del *travelling* en definir relaciones espaciales entre dos elementos de la acción (entre dos personajes o entre un personaje y un objeto): puede haber una simple relación de coexistencia espacial pero también introducción de una sensación de amenaza o de peligro mediante un movimiento de cámara que va de un personaje amenazante a un personaje amenazado, pero con más frecuencia de un personaje impotente o desarmado a un personaje que está en situación de superioridad táctica, que ve sin ser visto, etc. O hacia un objeto fuente o símbolo de peligro (dos recién casados felices, acodados en la pasarela de un transatlántico: la cámara retrocede e introduce en el campo una boya que lleva el nombre de *Titanic*. O para establecer un vínculo topográfico entre dos elementos de la acción: los dos fugitivos se creen perdidos en medio de la vegetación acuática, pero un travelling vertical nos muestra que están cerca del agua abierta *La reina de África* (*African Queen*, John Huston, 1951).

Y para finalizar la aportación de Martin sobre las funciones del *travelling*, se destaca la posibilidad de expresar la tensión mental de un personaje con el movimiento: punto de vista subjetivo (*travelling* hacia adelante muy rápido, que expresa el pavor del tío asesino en momentos en que su sobrina lleva en el dedo el anillo que da pruebas del crimen en *La sombra de una duda* (*Shadow of a Doubt*, Alfred Hitchcock, 1945); y punto de vista objetivo (*travelling* hacia adelante frente al rostro de Laura, cada vez que revive un episodio del pasado en *Breve encuentro* (*Brief Encounter*, David Lean, 1945).

Pero más importante que su clasificación aquí reproducida parcialmente, es esta reflexión que Martin hace sobre el travelling: "Los movimientos de cámara son unos de los procedimientos de creación del suspenso porque suscitan un sentimiento de espera (más o menos inquieta) de lo que la cámara va a descubrir al final de su trayectoria".

Además del *travelling* mecánico, está el óptico, conseguido con los objetivos de distancia focal variable. Es decir, sin variar el emplazamiento de la cámara se consigue un recorrido visual de forma artificial mientras se mantiene la cámara fija. En cierto modo, este tipo de travelling equivale al de avance o de retroceso. Sin embargo, su

impresión óptica es diferente y posiblemente transmite valores distintos. En los años sesenta y setenta el cine usó reiterativamente este recurso y creó un modelo de narración efectista y exagerado. Así se explica técnicamente el *travelling* óptico: *Zoom in*. El *zoom* de acercamiento cierra el ángulo de lente, reduce el ángulo de visión y aumenta el tamaño del motivo. Disminuye la profundidad de campo, desenfoca el fondo y acerca el fondo al primer término, mezclándose con el personaje; *Zoom out*. El *zoom* de alejamiento abre el ángulo de lente, amplía el ángulo de visión y disminuye el tamaño del motivo. Amplia la profundidad de campo, no desenfoca el fondo y aleja el fondo del primer término, no mezclando el personaje y el fondo.

La eficacia del *zoom* óptico no se contesta, sin embargo entre varios autores no hay opiniones unánimes sobre este tipo de movimiento. Martin se expresa con entusiasmo: “[...] el *travelling* óptico tiene un valor de choque psicológico considerable” (2002, p. 58); Villain (1997), a su vez, prefiere marcar la diferencia entre el *travelling* óptico y el mecánico y Jullier y Marie son más categóricos en establecer sus evaluaciones: “Entre un *zoom in* y un *travelling in* existe la misma diferencia que hay entre acercarse para mirar y permanecer estático con unos prismáticos” (2009, p. 33). Lo que no cabe duda es que el *zoom* es un recurso económico (ya que sustituye grandes despliegues de producción en cuanto a maquinaria), y si utilizado con moderación es una herramienta narrativa más para que el director cree una ilimitada combinación de movimientos que le ayudará en su narrativa fílmica.

Si se tiene en cuenta que los movimientos pueden interferir en el ritmo y emociones de una película, el *zoom* bien aplicado puede también contribuir en estos aspectos narrativos: Estabilidad / Inestabilidad; Rapidez / Lentitud; Calma / Tormenta; Rigidez / Fluidez; Suavidad / Agresividad; Seguridad / Inseguridad.

El menú de combinaciones de movimientos es inmenso: panorámica horizontal con panorámica vertical; panorámicas con *zoom*; *travellings* con panorámicas; *travellings* con panorámicas + *zoom*; etc. Y todavía se puede sumar a esta versatilidad más un elemento que proporciona nuevas posibilidades de movimiento: la grúa, lo que Katz define como “ver el mundo desde una posición privilegiada” (2000a, p. 287).

Si una panorámica se asemeja a nuestro movimiento de cabeza y el *travelling* a nuestro desplazamiento físico de aproximación o de alejamiento, el plano grúa no se asemeja a ninguna percepción de nuestra experiencia visual. En principio, el plano grúa proporciona un movimiento vertical a la cámara, llevando la mirada del espectador desde grandes alturas (movimiento ascendente) a todo lo contrario, al ras del suelo (movimiento descendente). Pero, más que una aparente visión de una montaña rusa, este movimiento permite al espectador penetrar en un espacio, conocer las dimensiones de este espacio y su profundidad. En otras palabras, explorar en mundo en sus tres dimensiones. Sin embargo, este plano permite muchos más movimientos y su funcionalidad supera la de realizar planos de situación espectaculares.

Villain da un ejemplo simple y totalmente funcional del movimiento vertical de la cámara proporcionada por la grúa: “[...] En el caso de que el actor se levante, eleva la cámara a la vez y, de este modo, evita ‘techar’, es decir, que el techo entre dentro del campo” (1997, p. 42). La versatilidad del plano grúa va desde una simple corrección de encuadre, como en el ejemplo de Villain, hasta proporcionar intrincados planos. Pero Martin, que lo clasifica como movimiento ‘trayectoria’, advierte que su utilización puede no ser del todo eficaz a la narrativa: “es un movimiento bastante excepcional –y por lo general– demasiado poco natural para integrarse por completo al relato, si es puramente descriptivo” (2002, p. 59). A continuación, Martin cita una trayectoria encontrada en *Encadenados* (*Notorious*, Alfred Hitchcock, 1946) que a su entender posee “un gran vigor expresivo”: la cámara, partiendo de un plano general en picado sobre un vestíbulo, desciende dando vueltas para alcanzar el primer plano de una llavecita que la heroína tiene en la mano y cuya extrema importancia en la acción es señalada por el movimiento de cámara. Katz también pone de manifiesto la importancia de este plano, cuando usado correctamente, atribuyéndole “el propósito de subrayar la tensión psicológica que representan las llaves en la historia”. Y da otro ejemplo de trayectoria/movimiento expresivo, citando el plano inicial en *El último tango en París* (*Last Tango in Paris*, Bernardo Bertolucci, 1972), donde el objetivo es manifestar la angustia de un personaje. Y también es importante recordar *Frenesí* (*Frenzy*, Alfred Hitchcock, 1972) y sus planos para poner de relieve la función creadora de la cámara.

Estos ejemplos, al hablar de movimientos, como los anteriores citados, están perfectamente en línea con las acertadas reflexiones de Vanoie y Goliot-Leté (2008, p. 44), que los componentes expresivos, como es el caso de los movimientos, adquieren una razón de existir sólo cuando se articulan con un contenido: “El contenido y la expresión forman un todo. Sólo su combinación, su íntima asociación es capaz de generar sentido”.

Volviendo a las posibilidades de la grúa, se incluye la de trípode móvil. La grúa puede situar rápidamente la cámara dentro de un escenario para rodar planos estáticos, sustituyendo andamios u otro tipo de soportes. Pero sus posibilidades van mucho más allá: movimiento ascendente y descendente; giro de 360° en su longitud; movimientos lateral, frontal y trasero. A la vez, permite que la cámara gire en su eje circularmente y de arriba abajo. Además, el brazo de la grúa puede ser extensible, aumentando su radio de acción y moviéndose a la velocidad que el director requiera en beneficio de la acción.

La conclusión es que con una grúa se puede obtener la combinación de muchos elementos para la composición de un plano: panorámicas y *travellings*; todos los puntos de vistas posibles (de un plano cenital a uno al ras del suelo); todos los tamaños de imagen (desde un plano general a un primerísimo plano), etc. Pero una de las posibilidades más sorprendentes es presentada por Katz (2000a, p. 289), donde la grúa sortea obstáculos, como una valla o una pared. Este ejemplo pone de manifiesto la importancia del guión técnico, ya que evidencia la fuerte relación de ‘la puesta en escena’ con ‘la puesta en cuadro’: si el director idealiza un plano como éste con anterioridad en su planificación, alterará por completo la construcción del escenario: las paredes tendrán que tener una altura adecuada (y sin techo) y la ventana un tamaño adecuado que satisfaga la estética y la facilidad para que la cámara la traspase.

Más que considerar la grúa como una fuente ‘pirotécnica’ de efectos de movimientos, el director la ve como una herramienta que proporciona elementos expresivos a su narrativa: él solicita una acción y la grúa puede ser una alternativa para sus propósitos. Por ejemplo, acompañar una pareja de enamorados en una noria, escoltar un esquiador que sube y baja colinas, un niño que desciende en un tobogán, etc. Lo mismo ocurrirá al querer remarcar un punto de vista, sea objetivo (del espectador) o subjetivo (del personaje): un plano de grúa será una alternativa entre todas las herramientas dis-

ponibles. La grúa sería bienvenida en un plano donde un adulto sospechoso entra en una habitación y se agacha para mirar debajo de la cama procurando un niño oculto, como pasa en muchas películas de suspense. La cámara montada en una grúa puede acompañar el lento descenso del adulto hasta el suelo, dando más dramatismo a la escena.

Con su versatilidad de aumentar el recorrido de la cámara, la grúa puede proporcionar un cambio del punto de interés, realizar comparaciones o cambiar la tensión en el mismo plano, como se encuentra en *La Ventana Indiscreta* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954), que empieza enseñando, desde el exterior de una ventana, una alegre fiesta en un piso, para terminarlo en otro, donde una mujer solitaria está a punto de suicidarse.

En *Vestida para matar* (*Dressed to Kill*, Brian de Palma, 1980), en un plano grúa de casi cuarenta segundos, que va desde un plano general a un primer plano, el director da una serie de informaciones al espectador: que la mujer abandona el museo; que está desilusionada; que está a punto de tener una cita y busca un taxi; que su asesina está a su lado observándola, por tanto está en peligro; que su humor cambia y que tendrá una cita extramatrimonial. Este plano hace que la posición del espectador cambie y por lo tanto cambie a la vez su mirada: al principio, es un observador viendo la mujer descendiendo las escaleras del museo. Con los movimientos y acercamientos de cámara posteriores, pasa a ser un partícipe de historia, al ser incluido dentro del círculo dramático.

Situar al espectador dentro del círculo dramático es una característica del cine, pero cuando se desea combinar esta 'posición' con movimientos, la producción puede ser lenta y costosa, ya que se necesita la ayuda de una grúa o una plataforma móvil para la cámara, como la ya mencionada *dolly*. Una alternativa puede ser la cámara en mano, sin embargo, ésta provoca saltos en la imagen, provocados por el movimiento del operador. Estas imágenes se parecerán más a un vídeo casero que a un relato cinematográfico. Ahora bien, según lo que quiere narrar el director, este movimiento imperfecto puede resultar muy útil y adecuado a su historia: obviamente si quiere mostrar que la imagen que está siendo rodada con una cámara casera; la visión subjetiva de un per-

sonaje corriendo con cierta desesperación; etc. Buenos ejemplos de planos con cámara en mano se puede encontrar en *¿Quién quiere ser millonario?* (*Slumdog Millionaire*, Danny Boyle, Loveleen Tandan, 2008) y *Ciudad de Dios* (*Cidade de Deus*, Fernando Meirelles, 2002). En los dos casos, la cámara en mano, con su desplazamiento libre e inestable, transmite caos y confusión. Lo mismo pasa en planos encontrados en *Salvar al soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, 1998) que pone al espectador dentro de la acción, transmitiéndole tensión y desasosiego.

Ahora bien, si la cámara en mano permite, con libertad, poner al espectador frente a frente con el personaje, la inestabilidad de la imagen seguirá siendo un *handicap* cuando el director no la desea.

Para añadir a la cámara en mano la fluidez y estabilidad que carecía, Garrett Brown crea el primer estabilizador de cámara en 1976, bautizado comercialmente como *steadycam*. Con la cámara acoplada en este artilugio, los movimientos del operador son neutralizados, dando estabilidad a la imagen. De esta manera, se permitió ver a Dustin Hoffman correr por el Central Park acompañado por la cámara en *Maratón de la muerte* (*Marathon Man*, John Schlesinger, 1976), o a Sylvester Stallone en *Rocky* (*Rocky*, John G. Avildsen, 1976) por los mataderos de Filadelfia. En ambos casos los planos acusan solo los movimientos de los personajes, no los de los operadores de cámara.

Villain (1997, p. 38) explica que cambió con la llegada de la *steadycam*: “[...] comporta un cambio importante en la relación entre el operador y la cámara, entre el realizador y el operador (correr tras de él), y entre el espectador y la imagen (¿dónde estoy?).”

¿Dónde estoy?, se pregunta el espectador. Puede estar en el Imperio Romano entre gladiadores como en *El gladiador* (*Gladiator*, Ridley Scott, 2000) o en Jerusalén en el medio de una batalla entre cristianos y sarracenos como en *El reino de los cielos* (*Kingdom of Heaven*, Ridley Scott, 2005) gracias a los planos hechos con una *steadycam*.

Con tantas posibilidades vistas hasta ahora sobre planos estáticos y en movimiento, surge la pregunta: ¿Dónde posicionar la cámara con relación al objeto? A continuación, se hablará sobre la ‘regla del eje’, una regla orientativa, pero bastante efectiva.



### 2.4.4.5. La regla del eje (180 grados)

José de la Colina, en una entrevista a Buñuel, le dice, refiriéndose a sus primeras películas en México: “Usted ‘rompía el eje’, como se dice en el oficio, y en principio eso, en el lenguaje convencional del cine, es grave, porque destruye las relaciones espaciales”.

Buñuel admitió la afirmación del entrevistador y recordó que en *El gran calavera* (1949) fue necesario dar la vuelta al negativo para hacer coincidir el eje: “Fue en principio una equivocación de mi ayudante, pero también mía y de todos. Un actor seguía con la mirada la entrada de un taxi en una calle, y la mirada no correspondía a la dirección del automóvil. [...] yo me decía ‘¡Abajo los 180 grados!’.

Y termina con una confidencia: “Ahora, debo confesar que, después de haber hecho treinta películas, aún dudo respecto a la relación de miradas en el campo-contracampo” (de la Colina y Pérez Turrent, 1999, p. 46 y 47).

Sherman (1992, p. 57 y 58), con su diagrama, explica con claridad la regla del eje. Partiendo de la posición número 1 de la cámara y la posición de los dos personajes, se traza primero una línea recta que conecte los personajes. A continuación una segunda línea, perpendicular a la primera, desde la posición de la cámara. Donde las dos líneas se cruzan,

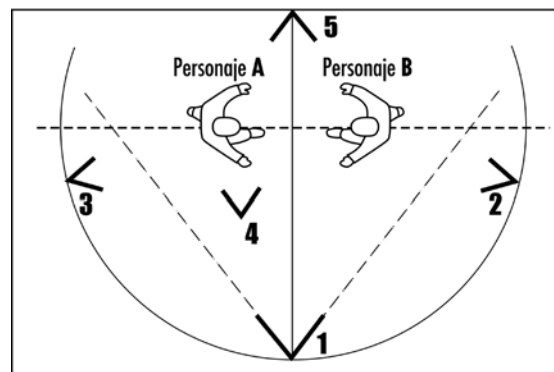


Fig. 26. La regla del eje. Fuente: Sherman, 1992.

se establece el centro de un círculo. La regla del eje afirma que se puede situar la cámara en cualquier posición dentro del semicírculo que está la posición 1, como por ejemplo las posiciones 2, 3 y 4 que están en el diagrama. Sin embargo, la posición número 5 violaría la regla. Un plano en esta posición haría que el personaje A, que está a la izquierda, se posicionara a la derecha, y lo contrario pasaría al personaje B.

Esto explica lo que pasó con los dos planos de Buñuel en *El gran calavera*: la cámara no fue posicionada dentro del mismo eje y el resultado fue que la mirada del personaje (plano A) era en sentido contrario al objeto presentado (plano B).



Saltarse el eje, explica Mackendrick (2013, p. 236), “[...] puede producir en el espectador desorientación sobre la topografía de la escena: la disposición del entorno y la posición relativa de los personajes”. Esto ocurre porque, según Tarín (2011, p. 212), la ley del eje se basa en la necesidad de tener en cuenta los esquemas perceptivos humanos, de tal forma que la representación en imágenes respete una serie de condicionamientos tales como “la continuidad en la dirección cuando se produce un movimiento lineal (eje de movimiento o dirección) o la posición de los personajes de acuerdo con sus direcciones de miradas cruzadas (eje de acción)”.

Ahora bien, saltar el eje no siempre es una catástrofe. Se encuentran casos como en *El Resplandor* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980) donde los directores lo hacen, mensurando los riesgos y a conciencia. Posiblemente esta decisión viene de la afirmación de Tarín (2011, p. 212), “la trasgresión sólo es posible cuando hay un conocimiento estricto de la norma”. En el caso de *El Resplandor*, el protagonista (Jack Torrance), encarnado por Jack Nicholson, está dentro de los servicios del hotel, donde pasa la historia, dialogando con un fantasma. Esto significa que lo que vemos no es la referencia de un mundo real, sino la confluencia entre dos dimensiones: la de Jack y la de un espíritu que vive dentro del hotel. Por tanto, el cambio de eje podría ser interpretado como los dos puntos de vistas de estas dimensiones.

#### **2.4.4.6. Distancia focal y profundidad de campo**

Se ha redundado en el lugar de colocación de la cámara y los movimientos que compondrán el espacio que se limita por los bordes del encuadre. Pero es necesario pensar que dentro de este espacio escénico existen otros espacios que pueden ser, intencionadamente, vistos aislados en el círculo de acción.

Katz (2000a, p. 229), como muchos otros autores, propone dividir el espacio escénico, el área de acción, en tres segmentos: el primer término, inmediatamente delante del objetivo, el segundo término y, en el extremo más alejado de la localización, el último término. Si se toma como ejemplo la película *El Gladiador*, de Ridley Scott, ya mencionada en este estudio, cuando la acción ocurre dentro del Coliseo, el espacio

está bien definido: el centro de la acción está en la arena y el centro de observación está desde las gradas. Con esto hay dos formas de ver la acción: entre los gladiadores dentro de la arena o como observador desde las gradas. Scott, según la dirección emocional que pretendía dar a la película, decidió cómo y qué momentos de las acciones en el Coliseo serían presentadas y desde qué punto de vista permitiría el espectador observarla. Sus decisiones, además de privilegiar o no la participación del espectador, tienen que ver con el tiempo de exploración de la profundidad de campo al posicionar la cámara. Por ejemplo, en un plano donde los gladiadores entran en la arena en una larga línea, pueden, a medida que se acercan a la cámara (en posición frontal), ocupar el primer, el segundo y tercero término. O, si cruzan la cámara (en posición lateral), los gladiadores que avanzan ocupan el segundo término, atravesando el campo de visión del espectador. Otra decisión del director fue elegir a qué partes de las acciones dar prioridad. Por ejemplo, cuando los gladiadores están distribuidos a lo largo y ancho de la arena luchando entre sí, decidió a quienes y qué partes de la acción encuadrar, siempre teniendo en cuenta que determinadas acciones físicas de algunos luchadores tendrían momentos de intensidad dramática a destacar por encima de los demás. Lo lógico es variar el tamaño del encuadre, pero también escoger qué porción del encuadre se aislará de la acción; y, según el caso, qué segmento se destacará: el primero, el segundo o el tercero término.

En un plano abierto, como por ejemplo un Plano General, los personajes más próximos a la cámara dominan más el encuadre que los que están más alejados. Pero es posible desviar la atención hacia el actor más alejado mediante la iluminación, la profundidad de campo y el contexto narrativo. “La planificación móvil puede ampliar aún más las posibilidades de diferentes acentuaciones al permitir que los actores próximos y alejados de la cámara intercambien sus posiciones o se encuentren en el segundo término en plano de igualdad” (Katz, 2000a, p. 229).

Ahora bien, la profundidad de campo puede dirigir la atención a un determinado punto, pero puede también crear una simultaneidad de acciones, como afirma Martin (2002, p. 181), que lo ejemplifica con la escena de *Ciudadano Kane*, en la que el padre y la madre, en primer plano, firman el contrato mientras que hacia el fondo, por la ventana,

se ve al joven Kane jugando en la nieve. O todo lo contrario: aislar literalmente la acción y los personajes, explorando las posibilidades de la profundidad de campo óptico con la ayuda de la distancia focal y aberturas de diafragma del objetivo de la cámara, como hizo John Schlesinger en *Cowboy de Medianoche* (*Midnight Cowboy*, 1969). En este caso, el director quiso aislar literalmente el personaje protagonizado por John Voight, con el objetivo de mostrar su soledad en una gran ciudad, así como su incompatibilidad con un ambiente que no pertenece: urbano, impersonal y anónimo. Para conseguir este efecto de separar y destacar el personaje, se utilizó un objetivo de distancia focal larga, que con la misma luz, la profundidad de campo es menor que con distancias focales cortas. En otras palabras, todo que está al frente y atrás del punto focal, en este caso el personaje, se desenfocará.

Jullier y Marie (2009, p. 29) definen con sencillez estos conceptos, al afirmar que la distancia focal y la profundidad de campo definen la 'cantidad de objetos' que estarán dentro del cuadro, "en sentido lateral por la distancia focal, y en el sentido del eje del objetivo de la cámara, por la profundidad de campo".

Técnicamente, estos conceptos se explican por las leyes de la óptica. La distancia focal indica la amplitud del campo visual horizontalmente. Ésta variará según el objetivo utilizado, de un 'gran angular' a un teleobjetivo. Los objetivos de longitud focal corta (angulares) son ópticas que abarcan un amplio ángulo de visión. Muy luminosas, aumentan las líneas de fuga, la perspectiva y la sensación de distancia. (Los objetivos angulares son los de 18 mm y los de 24 mm). Los objetivos de longitud focal larga (de 75 mm, de 100 mm, y aun mayores), son ópticas que comprenden un reducido ángulo de visión; poco luminosas, achatan la perspectiva y la distancia entre los objetos. Por otro lado, al estar más alejadas del plano del sustrato, dan gran calidad de definición de imagen. Los objetivos normales son aquellos que se aproximan a la características de la visión del ojo humano (entre los 35 mm y los 50 mm). Los tipos de óptica mencionados reciben el nombre de objetivos de focales fijas, pero también existe un tipo de objetivo de focal variable, popularmente conocido como *zoom*. Los objetivos *zooms* avanzan y retroceden variando la longitud focal. Se les reconoce por su relación de longitud. Con frecuencia van de 20/100 mm o de 25/250 mm, con lo que se dispone de un juego de

ópticas amplio que abarca desde angulares hasta teleobjetivos en un mismo cuerpo. Son con estos objetivos *zooms* con los que se hacen los movimientos ópticos de avance y retroceso (*zoom in* y *zoom out*) ya mencionados en este estudio.

El uso de un objetivo u otro está condicionado a una serie de factores prácticos y espaciales. Sin embargo, muchos directores los eligen en función de sus ambiciones estéticas y narrativas, como es el caso de Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro, en su película *Delicatessen* (1991), donde se encuentran abundantes planos hechos con objetivos de longitud focal corta (angulares).

La profundidad de campo óptico indica la nitidez desde el eje del objetivo de la cámara hasta el punto más lejano del espacio fílmico. Se parte de la idea de que cuanto mayor sea la cantidad de luz sobre la escena, más fácil es obtener una gran profundidad de campo. *Barry Lyndon*, de Kubrick, puede ser un buen ejemplo de este fenómeno óptico: en los planos rodados en el exterior, con luz abundante, la profundidad de campo va del primer término al tercero término, sin embargo en aquellos rodados en el interior, con luz de velas, el enfoque queda comprometido y la nitidez se limita al segundo término.

Técnicamente esto se explica, según Hedgecoe (2013, p. 86), porque un objetivo puede focalizar con precisión una distancia a la vez. Para que se quede completamente nítida, la imagen necesita registrar puntos de luz que se reflejen del motivo como puntos de luz en la película (o en los sensores digitales). “Fuera de la distancia ideal, los puntos son registrados como minúsculos círculos, [conocidos como círculos de confusión]”. Esto significa que, cuanto mayores son los ‘círculos de confusión’, mas desenfocada estará la imagen.

El cine es un trabajo colectivo en lo que se refiere a su realización. El director demandará sus ideas conceptuales y sus colaboradores las realizarán. Este es el caso de alterar la profundidad de campo, si conviene a la narrativa, y los técnicos sabrán que es necesario combinar tres elementos referentes a la cámara y los objetivos. El primero es la apertura del diafragma, que permite que entre más o menos luz en la cámara para registrar la imagen. Es el factor más importante en el control de la profundidad de campo, ya que la menor apertura aumenta la profundidad, mientras que la mayor provoca una

gran limitación en la nitidez, es decir, limita la profundidad. Los otros dos elementos son la distancia entre la cámara y el objeto (las distancias menores limitan la profundidad, mientras que las mayores la aumenta) y la distancia focal del objetivo: la profundidad de campo disminuye drásticamente en la medida que se elige un objetivo con distancia focal larga. Por ejemplo, entre una de 50 mm y otra 100 mm, la última reducirá la profundidad, es decir la primera abarcará más área enfocada que la segunda.

No cabe duda que puede ser un quebradero de cabeza para el director solucionar todos sus deseos narrativos cuando involucra el tema de la profundidad de campo. Pero también es cierto que no es él quien ha de preocuparse con las soluciones técnicas en la etapa del guión técnico. Cuando llegue el momento de la preproducción, tendrá todo el apoyo de profesionales competentes que harán realidad sus demandas. Este fue el caso de *Ciudadano Kane*, de Orson Welles donde el director de fotografía Gregg Toland hizo realidad sus expectativas de tener todo el espacio fílmico enfocado: primer, segundo y tercer término.

Puede ser que el director quiera intencionadamente usar las ‘imperfecciones’ de la profundidad de campo para sus propósitos, como en el caso citado anteriormente de John Schlesinger en *Cowboy de Medianoche*, o el de Martin Scorsese con *La invención de Hugo*, (Hugo Cabret, 2011) donde lleva la atención del espectador desde el primer término (enfocado) al tercero (desenfocado), y viceversa, invirtiendo el campo focal.

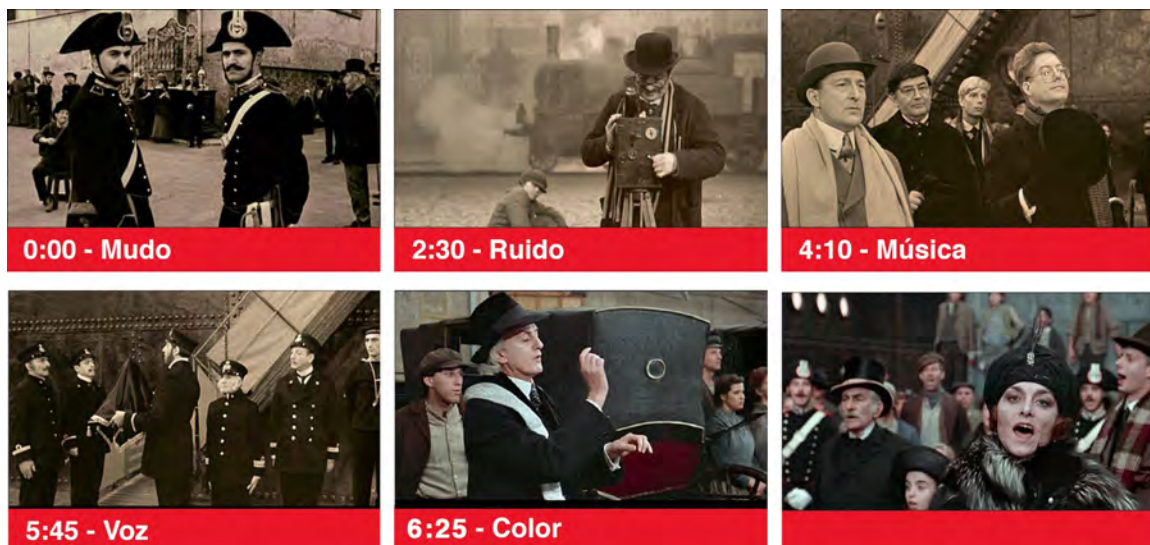
El aspecto interesante de las herramientas narrativas ‘distancia focal’ y ‘profundidad de campo’ es su versatilidad y sus propiedades que no encontramos en la realidad. Esto refuerza la magia del cine y le hace tener un lenguaje propio y único: “En el cine, no intentas fotografiar la realidad. Intentas fotografiar la fotografía de la realidad” (frase atribuida a Stanley Kubrick por Jack Nicholson en *Stanley Kubrick, una vida en imágenes* (*Stanley Kubrick: a life in pictures*, Jan Harlan, 2001)).

## 2.4.5. Los códigos del sonido

Sería obvio decir que la incorporación del sonido al cine revolucionó la narrativa cinematográfica. Sin embargo, es casi inevitable esta mención ya que antes de su apa-

rición la imagen tenía que compensar la ausencia del diálogo y ruidos que forman la realidad, materia prima para la construcción del discurso cinematográfico.

Sin remontarnos a los principios del cine, se toma como ejemplo *Y la nave va* (*E la nave va*, Federico Fellini, 1983), donde se enseña a la perfección la fuerza del sonido para el cine al integrarse con las imágenes. Partiendo del cine mudo, en blanco y negro, Fellini va sumando los elementos del sonido: primero los ruidos, luego la música y por fin la voz. En los dos primeros minutos y medio la responsabilidad de la narrativa recae solamente sobre las imágenes, que se hacen doblemente significativas para compensar la ausencia del sonido. A partir de este punto se ve claramente que el director adquiere libertad y autonomía para construir su relato al utilizar todos los registros descriptivos que el sonido puede ofrecer, conjugado con la imagen.



Img. 46. La fuerza del sonido. Fuente: Reelaboración propia con fotogramas de *Y la nave va*.

Además, cuando los registros sonoros ya están incorporados, se añade el color para contar la historia del cine, ambientada en un barco de lujo que llevará las cenizas de una famosa cantante de ópera para lanzarlas en las costas de la isla en que ella nació.

¿Pero, cuánto y cómo el sonido puede contribuir al cine? Para Roldán Garrote (García García, 2006, p. 193) el discurso narrativo está compuesto en un cincuenta por ciento por imágenes y en otro cincuenta por ciento por sonidos, e iguala su importancia a la composición de la imagen, su montaje y a los ritmos visuales. Martin (2002, p. 124

a 126) hace una lista evidente, pero necesaria, de las distintas aportaciones del sonido al cine: impresión de realidad, continuidad, liberación de la imagen de su función explicativa, valoración del silencio, generación y acentuación de elipsis, contrapunto o contraste, símbolo a través de la comparación, expresividad y ritmo.

El sonido aumenta el coeficiente de autenticidad de la imagen y la credibilidad de la imagen, no sólo material sino estética, ya que de esta forma ofrece al espectador la compenetración de todos los registros perceptivos que nos impone la presencia del mundo real: imagen y sonido. Esta impresión de realidad no sería completa si el sonido no proporcionara la continuidad entre los fragmentos visuales (planos) que componen un relato cinematográfico, tanto en el nivel de la simple percepción como en el de la sensación estética.

Siendo el cine el arte del sentido, el aspecto sonoro libera la imagen de explicar aquello que no le corresponde, así puede dedicarse a su papel expresivo y eliminar la representación visual de todo que se puede decir o evocar. Además, recuerda Martin, que la voz en *off* brinda al cine el amplio campo de la psicología y posibilita la exteriorización de las ideas más íntimas, en forma del monólogo interior. Con las posibilidades sonoras (voz, ruidos, música), el silencio deja de ser una imposición para convertirse en un elemento narrativo. Su papel asume fuerza a la tensión dramática y puede describir una infinidad de cosas como ausencia, peligro, angustia, soledad, etc.

La junción del sonido con la imagen permiten nuevas posibilidades de elipsis: en *Muerte en el Nilo* (*Death on the Nile*, John Guillermin, 1978) después de un plano de Jacqueline de Bellefort (Mia Farrow) abriendo la ventana por la mañana, sigue otro plano (en picado, sugiriendo su mirada de observación), de Linnet Ridgeway (Lois Chiles) acercándose a Hercule Poirot (Peter Ustinov) en el jardín del hotel egipcio. Aunque el plano sea corto y no se oiga el diálogo, se hace evidente su contenido: el acoso de Jacqueline hacía Linnet y su marido.

Martin da sus ejemplos sobre este tipo de elipsis: en *Bajo los techos de París* (*Sous le toits de Paris*, René Clair, 1930), donde dos personajes discuten tras una puerta vidriera, y no por eso se nos escapa el sentido de sus palabras; en *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955) no se oyen las palabras del chantajista a la protagonista,



quedando tapadas por la música del cabaré, aunque el espectador pueda intuir su contenido.

La yuxtaposición de la imagen y del sonido permiten la creación de toda clase de metáforas y símbolos, a través del asincronismo (realista o no) y del sonido en *off*. Martin (2002, p.128 y 129) describe estas metáforas y símbolos a través del contrapunto y contraste, como por ejemplo el aliento entrecortado de un hombre angustiado que se relaciona con el resoplido de una locomotora, encontrado en *Éxtasis* (*Ekstase*, Gustav Machatý, 1933). Este tipo de metáfora consiste en hacer un paralelo (dentro de una misma imagen o en la reunión de dos imágenes) entre un contenido visual y un elemento sonoro, en que el segundo está destinado a señalar el significado del primero mediante el valor gráfico y simbólico que posee. El uso irrealista del sonido (es decir, el asincronismo con la imagen) determina otro tipo de metáforas. Por ejemplo, los relinchos de animales se superponen a la imagen de burgueses riéndose en *Mascarada* (*Maskerade*, Willi Forst, 1934).

Se denomina símbolo sonoro (por analogía con el símbolo visual) a cualquier fenómeno sonoro que sin ponerse en competencia significativa con la imagen, tiende a adquirir, más allá de sus apariencias realistas e inmediatamente expresivas, un valor mucho más amplio y profundo, como en estos ejemplos: el momento de la ejecución de los ferroviarios, los silbidos de las locomotoras gritan su ira y su odio vengativo en los oídos del enemigo, en *La batalla del riel* (*La bataille du rail*, René Clément, 1946); el sonido chillón y punzante del martillo de un perito se ensaña con el dolor de la protagonista, en *Anna Karenina* (Julien Duvivier, 1948); o como este símbolo conseguido través de la comparación: durante la escena de la muerte de un anciano, se oye el ruido de un árbol derribado por unos leñadores, en *Farrebique ou Les quatre saisons* (Georges Rouquier, 1946).

Marcel recuerda que se suele usar también como efecto subjetivo (uso 'irrealista' del sonido): un silbido punzante materializa la sordera incipiente de Beethoven pero cuando un niño aparece en la imagen ya no se oye el silbido, con lo cual el director nos da a entender que ese ruido es una sensación puramente subjetiva del compositor; más tarde, unas imágenes ruidosas (molino, lavanderas, campanas) son mudas porque



las ve el compositor sordo en *Un gran amor de Beethoven* (*Un grand amour de Beethoven*, Abel Gance, 1936).

**Expresividad y ritmo:** la inclusión de la música da ritmo a la acción y se convierte en material expresivo de la película. Un buen ejemplo de expresividad y ritmo proporcionado por la música se encuentra en *2001: Una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968), donde el vals Danubio azul (Johann Strauss II) determina el ritmo de las acciones fuera de la órbita de la tierra y, a la vez, da la majestuosidad que significa la conquista del espacio por el hombre.

Llegado a este punto, podemos darnos cuenta que los componentes sonoros (las voces, los ruidos y los sonidos musicales) son ante todo 'códigos sonoros', como afirman Casetti y di Chio (1998, p. 99): "La organización de tales hechos viene regulada por códigos bastante amplios, que en principio trascienden las fronteras del cine para caracterizar toda forma de expresión sonora: el volumen, la altura, el ritmo, el 'color', el timbre, etc." Y recuerdan que la fuerza de los componentes sonoros pueden determinar el perfil de una película.

La presencia del objeto sonoro es tan importante, que en la clasificación de Aumont, donde el autor identifica los cinco elementos audiovisuales que el director tiene a su disposición para crear su narrativa, tres de estos corresponden al sonido (en Martin, 2002, p. 264):

1. La banda icónica (las imágenes que se mueven).
2. Las notaciones gráficas (intertítulos, subtítulos e inscripciones varias).
3. El sonido fónico (diálogo).
4. El sonido musical.
5. El sonido análogo (ruidos).

Bordwell y Thompson, en Casetti y di Chio (1998, p. 99) proponen una esquematización del sonido cinematográfico, partiendo del principio de que éste puede ser diegético, cuando la fuente está presente en el espacio de la representación; o no diegético, si su origen no está relacionado con el espacio de la historia. Si es diegético, puede ser *onscreen* u *offscreen*, según la fuente se encuentre dentro o fuera de los límites del encuadre; y puede ser 'interior' o 'exterior', según la fuente esté en el pensamiento de

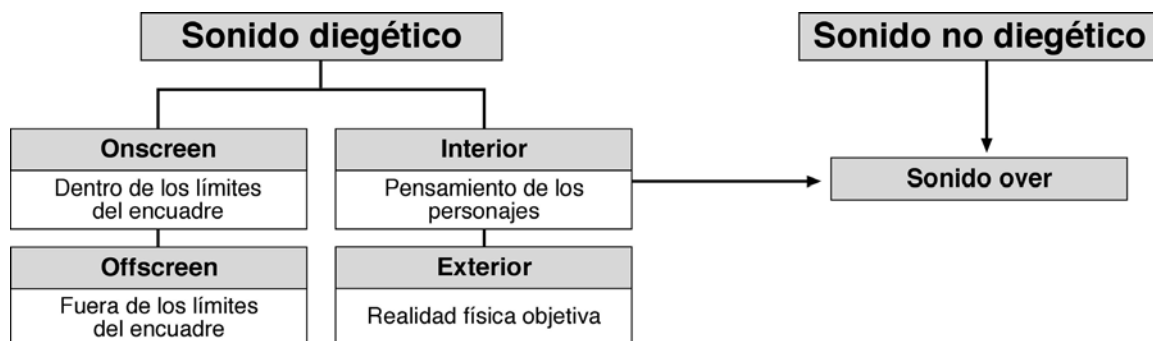


Fig. 27. Esquemización del sonido cinematográfico.

Fuente: Reelaboración propia de la esquematización del sonido de Bordwell y Thompson, en Casetti y di Chio, 1998.

los personajes o tenga una realidad física objetiva. Todos los sonidos pertenecientes a la categoría de lo no diegético y el sonido diegético interior también se denominan sonidos *over*, porque no provienen del espacio físico de la trama.

Siendo así, se identifican tres categorías de sonidos: el sonido in: el sonido diegético exterior, cuya fuente está encuadrada; el sonido off: el sonido diegético exterior, cuya fuente no está encuadrada; y el sonido over: el sonido diegético interior, ya *in* u *off*, y el sonido no diegético.

Dicho esto, se ahonda en los tres tipos de elementos que componen la materia sonora cinematográfica: el sonido fónico (la voz y los diálogos), el sonido análogo (ruidos) y el sonido musical, combinándolos con las categorías generales presentadas hasta ahora.

**El sonido fónico (la voz):** El primer código que lo rige es la lengua del hablante. Que el espectador reconozca en qué idioma se expresan los personajes constituye el primer paso inevitable para cualquier comprensión posterior. Sin embargo, esto pasa a ser secundario si la película tiene un subtítulo con el idioma del espectador. Por esta razón, se puede decir que los códigos que determinan la forma fílmica de lo hablado son en concreto, como en el caso de los demás componentes sonoros, aquellos que presiden la interacción de lo sonoro con lo visual: la voz procedente de un personaje encuadrado (**la voz in**), donde, claro está, debe tener un sincronismo entre las palabras pronunciadas con el movimiento de los labios. Naturalmente este sincronismo es fundamental para que el espectador tenga credibilidad en lo que está viendo/oyendo. Por esta razón es tan importante la sincronización entre los movimientos labiales y las pa-

labras (el *lip-sync*). La falta de una perfecta correspondencia entre lo audible y lo visible determina siempre una artificialidad. Este problema es común en películas dobladas donde se altera el ritmo y el tono de los diálogos, resultando una catástrofe en cuanto a la representación de la realidad, materia prima de la narración.

Cuando las voces vienen del fuera de campo, que no proceden de los personajes encuadrados, se las llama de **voz off**. Sin embargo, el espectador tendrá siempre una referencia de identificación del propietario de la voz, ya que él no es ajeno a la historia. Simplemente no está encuadrado en este momento. Sin embargo, cuando una voz viene del fuera de campo, pero no está identificada con un personaje de la historia, se la llama **voz over**. Su intervención dentro de la película es de narración, casi siempre anónima y descriptiva. Su función puede ser de unificación temporal entre las distintas secuencias (y esto sustituye a lo didascálico), o bien puede recopilar en una unidad superior secuencias autónomas (recoge los contenidos y los reconduce a un tema común); más a menudo, desempeña una función introductiva o de enmarque, proporcionando a la narración datos indispensables para su comprensión y su avance. A la vez, puede ser una manifestación interior del personaje, sea sus reflexiones inherentes a la historia (sus tormentos, sus estrategias o sentimientos no compartidos), como un artificio del director para construir y conducir su relato.

**El sonido análogo (ruidos):** Como punto de partida se puede crear una analogía con la descripción desarrollada para el sonido fónico (la voz), aunque exista una gran diferencia: la comprensión de la voz depende de un idioma que el espectador entienda, mientras que el ruido tiene un carácter más universal en su identificación, salvo excepciones culturales. Por tanto, el **ruido in** es el sonido que proviene de lo que el espectador ve, de lo que está dentro del encuadre, y tiende a reproducir lo más fielmente posible lo que sería una situación 'real'. El **ruido off** es el sonido perteneciente a una fuente diegética pero procedente del fuera de campo. Puede actuar como nexo entre distintas imágenes referentes a la misma realidad (el griterío de un mercado, el fragor de una batalla, etc.); como un elemento que sustituya la imagen (el pitido de un tren, truenos, etc.); o sonidos que rellenen la tensión de una imagen, como en las películas de terror o tensión (aullido de lobos, crujidos, golpes, etc.). El **ruido over** es el sonido pro-

cedente de un fuera de campo radical, que sirve para crear efectos más amplios que los proporcionados por la imagen, asumiendo una función narrativa abstracta (el aumento de volumen repentino, un ruido artificial para determinar el paso de tiempo, etc.).

Junto con los diálogos, el ruido toma relevancia en *La vida de los otros* (*Das Leben der Anderen*, Florian Henckel von Donnersmarck, 2006), donde un agente de la Stasi, la policía secreta de la Alemania Oriental, vigila las actividades de un dramaturgo a través de micrófonos instalados en su casa. Por la frecuencia del sonido *off* (voces y ruidos), la percepción del espectador casi los funden con los sonidos *in*, ya no haciendo distinción entre lo encuadrado y lo oído.

Los ruidos pueden ser **naturales**, como todos los fenómenos sonoros que se pueda percibir en la naturaleza: viento, trueno, lluvia, olas, agua que corre, gritos de animales, cantos de pájaros, etc.; **humanos**, aquellos que se puedan apuntar la presencia humana: pasos, gritos, respiración, etc. La voz hablada de un extranjero podría ser catalogada por ruido humano, dado que son palabras que se convierten en ruido al oído del espectador; o **mecánicos**, todos los fenómenos sonoros que reproduzcan objetos creados: máquinas, coches, locomotoras, aviones, etc. Así como el resultado de estos objetos: ruido de calles, fábricas, estaciones, puertos, etc.; y, los ruidos creados, usados para acentuar una acción y que no se encuadran en las clasificaciones anteriores. Posiblemente, fuera de un contexto, no tendrá ningún significado en sí mismo.

En principio, los ruidos parecen ser usados de manera realista, imitando la realidad. Sin embargo, René Clair advertía que la reproducción directa de la realidad no es eficaz “y que los sonidos debían ser ‘seleccionados’ de la misma manera que las imágenes” (en Martin, 2002, p. 127). En otras palabras, la realidad es un referente para crear una realidad aparente, que sí es más eficaz en el cine. La constatación de que en el cine, o en cualquier otro audiovisual, la simple captación de la realidad es insuficiente, se hace evidente en muchas producciones de cortometraje realizadas por directores noveles: con una tecnología digital avanzada en manos, que permite rodar con poca luminosidad y captar el sonido directo a la vez, se olvidan de que la representación de la realidad, no está condicionada a registrarla con fidelidad. Un sincronismo continuo entre la imagen y los ruidos molesta el relato y, lejos de ser realista este sincronismo, produce un efecto

antinatural. El ruido (así como los demás códigos sonoros) están para componer un relato junto con la imagen (que también es la representación de la realidad y no su reproducción), y si es posible crear símbolos y metáforas.

**La música:** igual que los intertítulos que sustituyan las voces en el cine mudo, apareció tempranamente en las películas mudas. Para esto se escribían partituras especialmente para películas: Hans Erdmann compuso para *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1921), Erik Satie para *Entreacto* (*Entr'acte*, René Clair, 1924), Werner Richard Heymann para *Fausto* (F.W. Murnau, 1926), etc. Pero se trataba en esos casos de música compuesta para acompañar películas y no de música de película en el sentido estricto del término; el principio de la rigurosa correspondencia imagen-sonido aún no estaba elaborado técnicamente ni se reconocía en sentido estético.

Será en el año 1926 cuando la Warner Bros lleve a la pantalla la película musical *Don Juan*, en la que empleará por primera vez el sistema Vitaphone el cual permitirá la incorporación definitiva del sonido a la imagen en el mismo soporte material: la película fotográfica. Un año más tarde se estrena *El cantante de Jazz*, interpretada por Al Johnson y dirigida por Alan Crossland.

Aunque de forma alegórica, se puede ver el cambio en el cine con la introducción de la música incorporada a la imagen –y sus dificultades técnicas iniciales– en *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, Stanley Donen, 1952).

La intervención de la música en campo (*in*) o fuera de campo (*off*) es menos frecuente que en el caso de la voz o el ruido, presentándose en ocasiones muy puntuales con la presencia de músicos que tocan en escena, radios o televisión que emiten melodías. Su utilización es casi siempre *over*, como acompañamiento de la acción o como signo de puntuación entre escenas.

En cualquier caso, la música adquiere un *status* casi diegético en el momento que se relaciona indefectiblemente con algunas películas, como es el caso de *La Cabalgata de las valquirias* (Richard Wagner) en *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979); *Tema de Lara* (Maurice Jarre) en *Doctor Zhivago* (David Lean, 1965); o las músicas de Nino Rota hechas para tantas películas como *Amarcord* (Federico Fellini, 1973), *Romeo y Julieta* (Franco Zeffirelli), *El Padrino* (Francis Ford Coppola, 1972).

## 2.4.6. La materialización del discurso

El discurso general es obra del director, sin embargo, recuerdan Aumont y Marie (1990, p. 150), una película no es obra de una sola persona. Esto sugiere que dentro del gran discurso se encuentran otros discursos que compondrán el todo que persigue el director: el de la luz, el del espacio o el del vestuario y claro está, que unos cuantos profesionales articularán estos relatos en beneficio del gran relato. Esta fragmentación recuerda los planos que, montados posteriormente, componen la imagen de una película. Por tanto, materializar el discurso cinematográfico es poner en marcha varios recursos discursivos para contar una historia de un modo muy particular. Y poner en marcha estos recursos significa accionar todos los niveles de representación (puesta en escena, puesta en cuadro y puesta en serie) abarcando el arte, la técnica y medios económicos. Y esto, a su vez, conlleva una planificación con un pensamiento también formado por varios elementos: creativo, inductivo, convergente y sintético. Con esto, la conclusión es que el cuerpo del discurso está formado por átomos como toda materia viva y expresiva.

### 2.4.6.1. La preproducción

¿Hasta qué punto el aspecto financiero interfiere en la producción de una película? Y por consiguiente, ¿hasta qué punto esta interferencia puede favorecer o perjudicar las intenciones narrativas de un director? Si se toma en cuenta lo que se oye sobre los enfrentamientos entre productores y directores sobre este equilibrio, posiblemente la narrativa es influida por los intereses económicos: los primeros impondrán, en la mayoría de las veces, la realización de un producto cinematográfico rentable, mientras que los segundos lucharán para que su obra no se desvirtúe por presiones del 'capital'. Uno de estos enfrentamientos más conocidos es entre el director Roman Polanski y el productor Claude Berri, por la longitud de la película *Tess* (1979). Uno abogando por la integridad de la obra y el otro por un formato más comercial. Sin embargo, parece que la conciliación entre el arte y el económico es posible para algunos directores: en Gottlieb (2000, p. 154) se encuentra la fórmula de Hitchcock para la realización de pe-

lículas plenamente satisfactorias y de éxito: el equilibrio de los elementos “artísticos” con las consideraciones comerciales.

Pocos directores gozaron de la libertad de hacer su narrativa, sin interferencias de productores, como es el caso de Stanley Kubrick. En *Stanley Kubrick, una vida en imágenes* (*Stanley Kubrick: A Life in Pictures*, Jan Harlan, 2001), varias personas próximas al director cuentan su propósito de lograr esta libertad al terminar *Spartacus* (1960):

“Stanley dijo: Desde ahora quiero hacer películas donde yo tenga el corte final” (Louis C. Blau, abogado del director).

“Sentía que había conseguido el rótulo oficial de director y dijo: Ahora puedo rodar una historia por la que esté perdido” (Christiane Kubrick, mujer del director).

“A principio de los 60, cuando caía el cine americano y el sistema de estudios se acababa, él tenía la autoridad para hacer ver las cosas de cierto modo” (Martin Scorsese, director).

Independiente de la presión ejercida por el productor demandando la rentabilidad de una película, claro está que el director enfrenta también limitaciones presupuestarias para construir su película. Según el presupuesto de la producción permitirá (o no) al director disponer de mejores actores, mejores técnicos y equipamientos, así como mejores decorados y todos los demás elementos que favorecerán su narrativa.

Si Kubrick tenía recursos para hacer sus películas, en el otro extremo estaba Buñuel, que, excluyendo su fase francesa, trabajó con presupuestos muy ajustados (y algunas veces casi insuficientes), lo que le obligaba a rodar en cortos espacios de tiempo y a prescindir de muchos elementos que deseaba tener en sus películas. En *Buñuel por Buñuel* (de la Colina y Pérez Turrent, 1999) él cuenta sus dificultades con los costes de producción:

“Hice *Susana* en veinte días. Teóricamente, me gustaría volver a hacerla, ya con más elementos y libertad, como tengo ahora” (p. 58).

“Yo tuve que filmarla [*Una mujer sin amor*] en veinte días y con menos medios; [...] Había que filmar rápido, así que evité los cortes lo más que pude y esto me facilitó luego el montaje” (p. 61).

“Frac de 800 pesos hechos con tela tropical. Los actores se sentaban para el ensayo y al ponerse de pie tenían el frac arrugado” [sobre la producción de *El Ángel Exterminador*] (p. 128).

“Recuerden ustedes que no es una película terminada: en la idea original debían ocurrir más cosas, pero se acabó el dinero y [...] hubo que dejarlo en un mediometraje” [Sobre la producción de *Simón del desierto*] (p. 139).

Partiendo del supuesto de que el cine es una industria y que no se rueda una película sin recursos económicos, su preproducción comenzará en el momento que se consiga su financiación. A partir de este momento, el director empezará con los preparativos para materializar su guión técnico. Para esto el director se rodeará de distintos profesionales que le ayudarán a construir su película, atendiendo a la resolución de los problemas que planteen su narrativa, como explica Allen Daviau, miembro de la *The American Society of Cinematographers (ASC)*:

Todos los que trabajan para el director están ahí, ofreciendo alternativas, diciéndole: ‘Podrías hacer esto... podrías hacer aquello’. El director encontrará después una tercera o cuarta manera. El director se rodea de gente que ofrece ideas, pero que es lo bastante flexible para encontrarse con ellos a medio camino. Dirigir consiste en tomar decisiones. (en Katz, 2000b, p. 49).

El equipo será mayor o menor según la dificultad y el tamaño de la producción, sin embargo existen unos profesionales claves de los que un director no puede prescindir:

**El director de fotografía.** Responsable de la calidad de la fotografía y del aspecto cinematográfico de la película. El director de fotografía transforma las ideas del guionista y del director en imágenes visuales. Sus conocimientos son amplios sobre iluminación, planos, profundidad de campo, etc. Y casi siempre es él el que está detrás de la cámara. Se puede afirmar que él es el brazo derecho del director, ya que creará la atmósfera visual de la película y materializará las emociones que el director desea.



A modo de ejemplo de cómo es el trabajo de un director de fotografía, se reproduce las palabras de Hans Burmann, conocido director de fotografía en España:

El guión me influye mucho. Lo primero que hago es leer la historia, saber de qué va e inventarme una fotografía que se adapte a ella, que sea creíble. [...] La historia ya me da idea de una estética determinada, pero necesito conocer las localizaciones y decorados. Incluso me ayuda ver el vestuario y el maquillaje. [...] Si es una película de época, me inspiro en pintores. Si es una película como *Tesis*, una historia fuerte pero con un poco de acción, busco los grises dentro de su brillantez. (en Vera, 2003, p. 75).

**Diseñador de producción o director artístico.** Si el director de fotografía es el brazo derecho del director, el diseñador de producción es el izquierdo, ya que es responsable por la idealización del espacio fílmico. Él determinará si el espacio será un decorado o, por el contrario, un espacio real.

“No es posible crear un paisaje, hay que encontrarlo”, dice John Box, diseñador de producción, colaborador de David Lean en el documental *Doctor Zhivago: Cómo se hizo la epopeya rusa* (*Doctor Zhivago: The Making of a Russian Epic*, Scott Benson, 1995). Box sabía perfectamente cuando debía usar localizaciones y cuando recurrir a decorados, quedando célebre, entre otras cosas, por la construcción de Moscú en *Doctor Zhivago*, lo que le rindió un Oscar a la mejor dirección artística en 1966. Más tarde, en su última película, *El primer caballero* (*First Knight*, Jerry Zucker, 1995), –su primera incursión en el diseño asistido por ordenador– John Box ha visto que sí se podían crear paisajes de manera artificial con el *set extension*.

Aunque el tema demandaría un estudio aparte, la creación del espacio a través de recursos digitales, el *set extension*, ha cambiado totalmente la planificación de una película, su puesta en escena y naturalmente su puesta en cuadro: actores actuando en espacios vacíos (para la posterior inclusión del escenario); actores actuando solos (en el caso de la inclusión posterior de un personaje junto al actor); o las dos cosas: actores actuando en el vacío verde (o azul) de un *chroma key* y hablando con un personaje imaginario, recordando la actuación de James Stuart en *El invisible Harvey* (*Harvey*, Henry Koster, 1950).

El *set extension* pasó a ser una rutina en el cine y se puede ver (y muchas veces percibirlo por su todavía artificialidad) en innumerables películas: *300* (Zack Snyder, 2006); *300: El origen de un imperio* (*300: Rise of an Empire*, Noam Murro, 2014), *King Kong* (Peter Jackson, 2005); *Titanic* (James Cameron, 1997); o en las películas de Ridley Scott: *Gladiator* (*Gladiator*, 2000), *El reino de los cielos* (*Kingdom of Heaven*, 2005), *Prometheus* (2012), *Exodus: Dioses y reyes* (*Exodus: Gods and Kings*, 2014).

Con la evolución del digital se deduce que se puede recrear cualquier espacio (o personaje) que el director quiera a un coste bastante inferior que por los métodos tradicionales. ¿Pero es posible hacer cualquier cosa que quiera un director?

Harold Michelson, diseñador de producción contesta de esta manera a esta pregunta:

Cualquier cosa dentro de presupuesto. Los decorados son mucho más económicos si sólo se construye lo que puede ver la cámara. Ésa es la cuestión. La cámara tiene una visión muy limitada. Con el montaje y el uso de elementos en primer término que oculten el fondo, en realidad la cámara puede incluir una parte muy pequeña del decorado (en Katz, 2000b, p. 200).

En la posproducción, como se trata de preparar la puesta en escena y la puesta en cuadro, involucra a otros profesionales que se ocuparán de elementos vitales para la narrativa: el diseño del vestuario, maquillaje y peinado, los objetos que estarán en las escenas, etc.

Cuando el presupuesto así lo permita, el director querrá disponer de una banda sonora propia para la película y en estos casos habrá un compositor para realizarla. La presencia de la música es de igual importancia que los elementos de la puesta en escena, de la puesta en cuadro y la puesta en serie, como afirma Hitchcock:

[...] el uso fundamental y más evidente es el de crear ambiente. Para crear emoción. Para aumentar la intensidad. En una escena de acción, por ejemplo, cuando el objetivo es el aumento de la tensión hasta el momento culminante físico, la música añade emoción con tanta eficacia como el montaje... (en Gottlieb, 2000, p. 239)

Y, como una película depende de los recursos económicos, estarán desde su preproducción hasta su término dos profesionales ajenos a la construcción de la narrativa, pero imprescindibles para que ésta se realice:

**Jefe de producción:** se ocupa de que todo esté a punto, controlando el cumplimiento del plan de rodaje y solucionando los problemas del momento. Su perfil requiere conocimiento técnico, ser un buen gestor y capacidad para las relaciones humanas.

**Productor ejecutivo:** aunque las nomenclaturas pueden variar de productoras, el productor ejecutivo cuidará de la parte económica de la película.

#### 2.4.6.2. La producción

Este es el momento de la conclusión de una preproducción bien hecha. Al empezar la producción todo debe estar preparado, planificado y organizado para que todo sea realizado con calidad y dentro del cronograma establecido.

Cada película es una combinación de talentos y profesionales donde se reparte la responsabilidad de la imagen final. Por esta razón, es difícil dar pautas concretas sobre la producción. Cada director tendrá su forma de trabajar, pero una cosa es cierta: todo rodaje respeta unas pautas comunes. Por regla general, se sigue a rajatabla lo previsto en la preproducción.

La primera regla es ser ahorrativo en cuanto a los recursos y profesionales. Como se ruedan fragmentos de la historia, se aglutinan todos aquellos que serán puestos en escena en el mismo espacio. Por ejemplo, si existen tres localizaciones distintas en tres países distintos, como es el caso de *Lawrence de Arabia* (*Lawrence of Arabia*, David Lean, 1962), que utilizó Jordania, Egipto y España, se concentrarán todos los esfuerzos para realizar los fragmentos de cada lugar de una sola vez, aunque estén totalmente fuera de orden. En *Lawrence de Arabia* se encuentran escenas rodadas en España (concretamente en Sevilla) al principio, a mitad y al final de la película. Pues bien, lo que se ha hecho ha sido rodarlas todas de una vez, para aprovechar los recursos técnicos y artísticos disponibles. Y lo mismo se ha hecho en Egipto y Jordania.

Siendo una película un conjunto de fragmentos para crear un 'todo', rodar es volver a fragmentar estos fragmentos, reuniendo los que tienen algo en común (espacio) en beneficio del coste de producción y a la vez de la viabilidad de narrar historias más complejas.

Claro está que rodar fuera del orden de los acontecimientos impone una vigilancia bastante acentuada en cuanto a la continuidad. Y mucho más en casos parecidos al de *Lawrence de Arabia*. Por esta razón, existe un profesional que acompaña al director, controlando cada plano, para que no haya fallos de *raccords*: el *script*. Su función le obliga a preocuparse con la apariencia de los personajes entre plano y plano, mantener el ritmo de la acción y advertir los cambios de luz entre planos consecutivos, así como estar seguro de que los objetos que aparecen en el plano A estén presentes en el plano consecutivo B. Además, debe registrar todo los cambios que puedan ocurrir, sean en los diálogos como en los planos o secuencia.

Cada director tendrá su manera de rodar: unos seguirán los *storyboards* donde se le recordará todos los planos previstos cuidadosamente con anterioridad, otros utilizarán el guión técnico, donde estos mismos planos estarán descritos en forma de texto. Con esta forma de trabajar puede calcularse la duración de los planos y siendo así se puede casi afirmar que, de esta manera, el montaje empieza en el rodaje, ya que la puesta en serie de estos fragmentos se encajarán con mucha facilidad.

Pero habrá otros directores que, como afirma Katz

[...] parten del supuesto de que la perfección es inalcanzable [...] y por tanto no merece la pena aspirar a ella. Los directores que piensan así y que no están seguros de cómo visualizar, ruedan las secuencias recurriendo a una fórmula programada de posiciones de cámara. Este sistema, basado habitualmente en el sistema en triángulo para la colocación de la cámara, se llama cubrirse y utiliza varias posiciones de cámara para cada acción, asegurándose así de que será posible montar una secuencia lógica en el proceso de montaje. (2000a, p. 152).

Con estas palabras están definidas dos formas de rodar: 'montar en cámara' o 'rodar cubriéndose'. Ahora bien, ¿que método es lo más adecuado? Si se rueda con una

planificación anticipada ('montar en cámara'), da la impresión que el director tiene de antemano muy claro lo que desea para su narrativa, en cuanto que 'rodar cubriéndose' sugiere que, por lo contrario, se está posponiendo la resolución narrativa, dejando en las manos del montador una serie de tomas del mismo plano (puntos de vistas y tamaños de cuadros distintos, etc.) para que él decida la mejor puesta en serie.

Aunque el 'montar en cámara' esté más valorado (muchas veces por presión del calendario de rodaje), los directores, casi por regla general, hacen planos de cobertura: planos adicionales o sustitutivos a los que estaban previstos como nuevos recursos a su narrativa. A la vez, rodar planos no planificados puede ser por cuenta de las improvisaciones del director al ver una gran oportunidad de aportar algo nuevo a la narrativa.

El prontuario cinematográfico está lleno de supuestas improvisaciones de directores, como el plano de 'la danza de la muerte' en la película *El séptimo sello* (1957). Dicen que se le ocurrió a Bergman al darse cuenta de la plasticidad del cielo nublado y, por la ausencia de los actores (ya había terminado el rodaje), juntó a un grupo de técnicos y turistas que pasaban por allí, los vistió con los trajes de los personajes y rodó este plano.

Otra supuesta improvisación muy comentada es en *Viridiana* (1961): la de la 'Última Cena'. Aunque haya opiniones y hechos que le contradiga, Buñuel afirma: "Yo no había previsto esa escena, que se ha hecho tan famosa, de la reproducción de la *Última Cena* según Leonardo da Vinci. Pero cuando llegue al set y vi la mesa y el mantel blanco y la disposición de los mendigos, pensé en ello" (Max Aub, 1985, p. 67).

Una forma útil de usar el concepto de 'cubrirse' es rodar las acciones que se represente hasta el final, aunque el director sólo tenga previsto utilizar una pequeña parte de la toma. Esto es de gran utilidad a la hora de rodar diálogos, como ejemplifica Katz (2000a, p. 153):

Una secuencia en la que un padre habla a sus hijos aparece en el storyboard de manera que el único que habla es el padre. En los storyboards el padre es presentado en un plano de tres que pasa en travelling junto a los niños y acaba con un primer plano de papá. Toda la secuencia se interpreta en una sola toma larga. Aunque todos los miembros del equipo creativo puedan estar de acuerdo en que así es como hay que fotografiar la secuencia, no

sería prudente depender de un solo plano sin tomar planos de reacción de los niños al mismo tiempo. El director estará entonces cubierto en caso de que haya algún problema con el plano en movimiento.

Y concluye que la recompensa en entrar en el plató con una planificación bien estructurada y de ‘cubrirse’ menos, está en el tiempo adicional que el director puede utilizar [...] “para correr mayores riesgos artísticos con una puesta en escena, planos e interpretaciones más ambiciosas”.

Sea como fuere la forma de trabajar de un director, su preocupación será crear la mejor manera de narrar su historia y proporcionar el mejor material para el montaje de su obra. En otras palabras, en un rodaje bien orientado se organiza el montaje de la película por sí misma.

De lo contrario, como dice Tarkovski, “[...] el director, en cada uno de sus pasos, se arriesga a convertirse en mero espectador, que simplemente observa lo que ha escrito el guionista, interpreta el actor, rueda el cámara y observa finalmente cómo se corta y monta su película” (2013, p. 151).

### **2.4.6.3. La posproducción: la fusión de la imagen con el sonido**

Cuando un director se propone rodar una historia, normalmente no le interesa mostrarla como una reproducción exacta de la experiencia de una persona. En lugar de eso, interpreta los acontecimientos, los muestra de la manera que considera dramáticamente más adecuada. [...] Selecciona las imágenes que considera más expresivas, sin importarle el hecho de que nadie podría ver una escena de esta manera en la vida real (Reisz y Millar, 2003, p. 200).

Una vez que el director haya rodado su interpretación de la realidad, siguiendo su planificación de esta realidad, tendrá una cantidad enorme de fragmentos independientes que la compondrá. Para que su narrativa se materialice, se entra en la última

fase de producción de una película: la posproducción, responsable por su montaje visual y sonoro.

La importancia de esta fase es acentuada por Martin porque el montaje es la síntesis y la progresión dramática de la película: "El relato cinematográfico aparece como una serie de síntesis parciales (cada toma es una unidad, pero incompleta) que se encadenan en una perpetua superación dialéctica" (2002, p. 151). Y completa que cada plano debe incluir un elemento que halle la respuesta en el plano siguiente, de manera que satisfaga la tensión psicológica creada por el espectador. El montaje es la culminación del trabajo del director: después de planificar su narrativa a través del guión técnico, escenificarla (puesta en escena) y registrarla (puesta en cuadro), llega el momento de terminarla (puesta en serie).

Tarkovski se expresa de una forma curiosa sobre su concepción global del cine:

El caso ideal de un trabajo fílmico es para mí el siguiente: el autor de una película va tomando en millones de metros de material fílmico cada segundo, cada día, cada año, sin interrupción, por ejemplo, de la vida de un hombre desde su nacimiento hasta la muerte. Con la ayuda de cortes, se haría después una película de unos 2.500 metros de longitud, es decir, una película que durara más o menos hora y media [...]. Y aunque en la realidad no pueden existir todos estos millones de metros, las condiciones de trabajo 'ideales' no son tan irreales como parecen. Convendría tender a ellas, en el sentido de que, al seleccionar y relacionar entre sí determinados fragmentos, se conozca exactamente la sucesión de los hechos, que se vea y se oiga qué es lo que se encuentra entre ellos, qué es lo que los une de forma indisoluble. Esto, y nada más que esto, es el cine (2013, p. 86).

Obviamente es una metáfora que el autor utiliza. Es una forma de decir que el montaje empieza con el guión técnico, en el momento que el director transforma el guión literario en acciones, planificando qué plano sucederá el anterior y así sucesivamente; eligiendo lo que es relevante para su narrativa y por lo contrario, qué se puede prescindir y lo que se puede intuir sin la necesidad de ser enseñado.

Pero, en los principios del cine, este pensamiento no sería compartido, ya que los dos principales modos de representación del cine eran la 'vista' y el 'cuadro', donde se

excluían cualquier idea de continuidad. Vincent Pinel (2004, p. 7 a 27), da una visión histórica de la evolución a la continuidad:

La '**vista**' constituía una totalidad que no reclamaba ni un antes, ni un después, ni contracampo alguno. Todo quedaba dicho con la simplicidad de una toma única de menos de un minuto, dictada por un aparato tomavistas y proyector que era preciso recargar; el encuadre, fijo y ajustado, dejaba a cambio respirar a los seres y las cosas. La cámara viajaba por el mundo para registrar sus apariencias o, como mucho, pequeñas escenas cómicas. En cierta manera, era como una fotografía en movimiento, donde todo era digno de registro.

El '**cuadro**' se constituía alrededor de la escena tratada en forma de cuadro (una toma filmada de una sola vez que abarcaba frontalmente la totalidad de un decorado pintado). La cámara no tenía ningún papel criador: era el instrumento para el mero registro de un espectáculo preparado en el plató que tenía delante. Naturalmente esto imponía una rigidez, ya que los hechos necesariamente deberían transcurrir delante de la cámara (fija), que encuadraba el decorado. Siendo así, la puesta en escena tomaba como referencia el telón de fondo (el decorado) y no el encuadre de la cámara. De este modo, la cámara adoptaba el punto de vista de un espectador hipotéticamente sentado en el patio de butacas, en primera fila.

Una especie de regla tácita establecía que los actores se vieran 'de pies a cabeza', con 'aire' por encima. La mirada del público, profundamente marcada por una larga tradición teatral, no aceptaba fácilmente que un personaje de ficción apareciera de otro modo que no fuera sobre un escenario y que no se le representara por entero en la pantalla. Ahora bien, a pesar de tal rigidez, el cuadro proporcionó el principio del registro de la ficción.

El siguiente paso evolutivo en el cine han sido los cuadros en serie. Primero se empalmaron sucesivas 'vistas' y cuadros de carácter heterogéneo. Luego se agruparon los elementos con un mismo tema o con una historia similar, sustituyendo en algunos de ellos, por ejemplo, un decorado natural por el telón pintado (un cambio importante en la puesta en escena).



Otro cambio relevante ha sido que esta sucesión de 'cuadros' pasó a respetar una progresión dramática destinada a avanzar la ficción (aunque a saltos). Se sucedían sin solución de continuidad, ya que cada unidad era autónoma en espacio y tiempo.

El autor da los ejemplos de las *Vidas de Jesús y de las Pasiones*: los distintos cuadros que componían estas películas aludían a escenas conocidas del público de la época (cosa que simplificaba la narración): el nacimiento de Cristo, la huida a Egipto, la Última Cena, la crucifixión, hasta la resurrección. Los cuadros, aunque montados en este orden, no perdían su independencia y autonomía de funcionamiento, hasta el punto de que se comercializan por separado.

La primera versión de una continuidad entre los cuadros se encuentra en *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, David W. Griffith, 1915): un personaje abre una puerta y la cámara 'salta' a un nuevo decorado, mientras se ve a ese mismo personaje penetrando en el segundo cuadro y cerrando la puerta tras de sí. Mediante este *raccord* y observando ciertas precauciones (misma dirección del desplazamiento y similitud del movimiento), la apertura y el cierre de la puerta establecen una continuidad temporal (el encadenamiento de la acción sugiere un tiempo continuo) y, a la vez, una continuidad espacial (el espectador percibe que los dos espacios de la representación son contiguos, sólo los separa la puerta).

Además de la estructuración del espacio y el tiempo, a Griffith también se le atribuye el escalonamiento de planos (del plano de conjunto al primer plano) y las bases para el montaje, como por ejemplo el *raccord* de mirada. Y lo más importante: construir el cine alrededor de una idea y no de la simple exposición de un hecho o de la clásica narración.

Sin embargo Thérèse Giraud, en Pinel (p. 21) aclara: "Si Griffith es quien 'inventa' el montaje como escritura narrativa, el montaje todavía no preside la elaboración de los planos, es decir, la planificación".

Pero las bases sentadas por Griffith fascinaron a los nuevos cineastas de su época y en especial a los rusos, que en cierta forma, se apropiaron del estudio de la transformación del cine a través del montaje, creando estos conceptos:

**La multiplicación del punto de vista.** Dziga Vertov reemplaza la unidad del cuadro por la ubicuidad del 'cine-ojo' y afirma: "Yo impongo al espectador que vea tal o cual fenómeno visual del modo que me parece más ventajoso. El ojo se somete a la voluntad de la cámara, es dirigido por ella en los movimientos consecutivos de la acción" (Sadoul en Pinel, 2004, p. 25).

Poniendo como ejemplo un combate de boxeo o de un espectáculo de ballet, Vertov sigue su raciocinio:

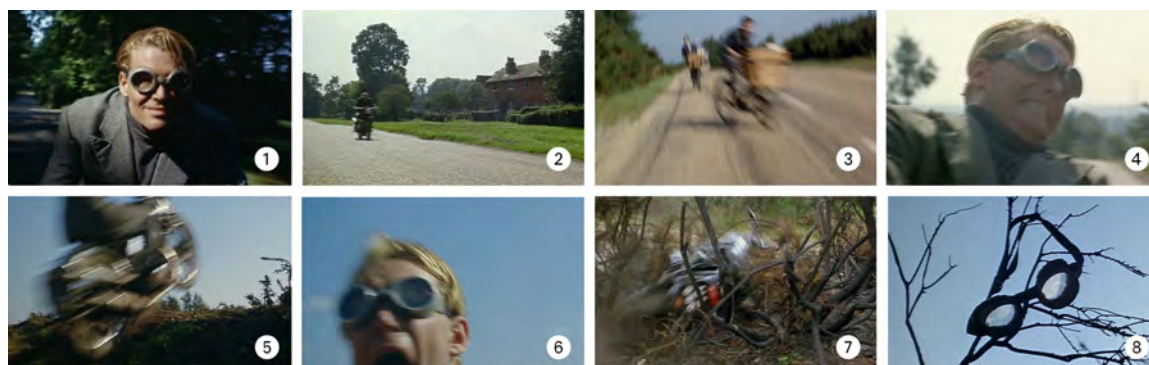
El sistema de movimientos consecutivos exige una filmación de los bailarines o boxeadores que exponga sus procedimientos en el orden de su sucesión y organización, 'obligando' al ojo del espectador a desplazarse por esta serie de detalles que es preciso ver. La 'cámara conduce los ojos del cine-espectador' de las manos a los pies, de los pies a los ojos y a todo lo demás, en el orden más ventajoso, y organiza los detalles en un estudio de montaje bajo reglas estrictas.

Esto significa que su fórmula consistía en rodar planos bajo diferentes ángulos, para que, en el montaje se buscara un orden y unos puntos de corte. La sucesión de planos otorgaba el sentido del filme e imponía al espectador el discurso del realizador.

**La unificación de puntos de vista.** El cineasta Lev Kulechov, con sus experimentos sobre el montaje, abrió un universo de posibilidades al crear 'una mujer que nunca existió': rodó varios planos de mujeres distintas, una peinándose, otra maquillándose, una tercera poniéndose las medias. Y así siguió con una cuarta poniéndose los zapatos y una quinta el vestido. En el montaje cogió estos planos inconexos y los montó como si tratara de una sola mujer.

Este experimento proporcionó incontables soluciones para el cine: una escena peligrosa representada por el doble del protagonista, un cuerpo diferente en una escena de desnudez de una estrella del cine, una mano de un pianista para un personaje que poco o nada entiende de música, etc.

Este es el caso en *Lawrence de Arabia* (*Lawrence of Arabia*, David Lean, 1962), donde se creó una ingeniería de planos en la secuencia del accidente mortal del protagonista:



Img.47. La unificación del punto de vista. Fuente: Elaboración propia con fotogramas de *Lawrence de Arabia*.

1. Peter O'Toole, posiblemente en una plataforma, simula que está conduciendo una moto. 2. El doble de Peter conduce la moto a alta velocidad. 3. Plano subjetivo de bicicletas que vienen en sentido contrario a la moto. 4. Peter simula la pérdida de control de la conducción. 5. El doble de Peter, encima de la moto, salta al vacío; 6. Peter O'Toole interpreta con desesperación el inminente accidente. 7. La moto sobre el suelo. 8. Las gafas de Lawrence, colgadas de unas ramas, anuncia su muerte.

**El 'montaje de atracciones'.** Articulado por Serguei Eisenstein, el 'montaje de atracciones', como él mismo explica, parte del siguiente principio:

La yuxtaposición de dos fragmentos de película se parece más a su producto que a su suma. Se asemeja al producto y no a la suma en cuanto el resultado de la yuxtaposición difiere siempre cualitativamente de cada uno de los componentes tomados por separado. (Eisenstein en Pinel, 2004, p. 27)

Con esto esperaba 'moldear' al público mediante lo que él llamaba 'cine-puño', provocando una violenta emoción en el espectador, uniendo imágenes poderosas, a priori sin vínculo contextual, sin relación narrativa. El autor da como ejemplo de este experimento *Octubre* (*Oktyabr*, 1927), donde la verbosidad de los discursos mencheviques se entreveraba con primeros planos de manos de arpistas subrayando la vanidad y el carácter falsamente tranquilizador de los argumentos formulados, sin que la presencia insólita de tales instrumentos e instrumentistas se viera justificado en modo alguno.

Eisenstein (2002, p. 43) define claramente su idea en cuanto el ensamblaje de dos planos, que evocaba más una 'colisión' que la unión buscada en el filme narrativo tradicional: "Si el montaje ha de compararse con algo, las sucesivas colisiones de una serie de planos pueden compararse con una serie de explosiones en un motor de automóvil o de un tractor. Como éstas imprimen movimiento a la máquina, el dinamismo del montaje impulsa al filme y lo conduce a su horizonte expresivo".

Los nuevos cineastas soviéticos estaban impresionados por el cine americano y Eisenstein así lo confirma: "Lo que nos atraía no eran solo las películas, pero también sus posibilidades". Sin embargo, reivindicaba un cine que fuera más allá del entretenimiento: "Precisamente, como un tractor en el cultivo colectivo de los campos, es una realidad el temperamento y el tiempo ilimitados de estas obras sorprendentes (¡y sorprendentemente inútiles!), que nos llevó a meditar sobre las posibilidades de un uso profundo, inteligente, con sentido de clase, de este maravilloso instrumento" (2002, p. 182).

Reconociendo Griffith como el pionero del montaje al dedicar todo un capítulo con admiración a este cineasta en su libro *La forma del cine*, Eisenstein reivindica la importancia del cine soviético: "El papel de Griffith es enorme, pero nuestro cine no es menor, ni un deudor insolvente de él. Era natural que el espíritu y el contenido de nuestro propio país fuera, mucho más allá de los ideales de Griffith y de sus representaciones en las imágenes artísticas" (2002a, p. 204).

Y es con este espíritu comprometido de revolucionar el arte cinematográfico, junto con la revolución política y social recién estrenada en Rusia, que Eisenstein realiza *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925). Y es en esta película, que el director muestra todo el poder del montaje por atracción junto a su espíritu revolucionario: el primer plano integrado en la acción de la carne podrida y agusanada sobre la que se posan los anteojos del médico jefe es una clara inducción de la situación política; en plena insurrección de los marineros se ven los mismos anteojos colgados de una cuerda, balanceándose, provocando una elipsis para dar a entender que al médico jefe lo han arrojado por la borda; etc.

Para Pinel, la escena de las escaleras de Odessa constituye [...] “una especie de manifiesto del montaje eisensteiniano que coordina todos los mecanismos de la emoción hasta nacer la ‘idea’, la necesidad de la revuelta” (2004, p. 30).



Img.48. Montaje einsisteniano. Fuente elaboración propia con fotogramas de *El Acorazado Potemkin*.

Dedicando toda su vida al cine y al estudio del montaje, Eisenstein (2002) determina cinco métodos de montaje: métrico, rítmico, tonal, sobretonal e intelectual. El entendimiento de estos conceptos resulta bastante complejo, ya que está basado en la teoría musical. De todas maneras, no cabe duda de la importancia de este director para la evolución del montaje y su contribución para que el cine tuviera un discurso propio.

Aunque el montaje esté muy asociado a los rusos, Deleuze (2012a, p. 52 a 86) apunta otras tres escuelas además de la rusa: la americana, la francesa y la alemana. Con esto identifica cuatro formas particulares de ver el montaje: el montaje orgánico-activo-empírico del cine americano, el montaje dialéctico del cine soviético, el montaje cuantitativo-psíquico de la escuela francesa y el montaje intensivo-espiritual del expresionismo alemán.

Pero no todos ven el montaje como un gran concepto, como es el caso de Tarkovski: El montaje, al fin al cabo, no es otra cosa que una variante ideal de dimensiones de rodaje ensambladas unas a otras, una variante incoada ya desde el principio en el material fijado en el celuloide. El montar bien una película significa no perturbar la relación orgánica de las escenas y de los planos entre sí, escenas y planos que, por decirlo de algún modo, ya se han premontado, puesto que en su interior existe una ley según la cual corresponden una con otras, una ley que hay que adivinar al cortar y unir cada una de las partes (2013, p. 141).

Su punto de vista refuerza la importancia de la concepción de los planos, convirtiendo el montaje en el resultado inevitable de la planificación narrativa a través de imágenes. Sin embargo, si tomamos las palabras de Marcel Martin, la reflexión de Tarkovski puede quedar incompleta al abarcar sólo un aspecto del montaje, el narrativo. Para Martin (2002, p. 144) existe también el montaje expresivo, que lejos de tener por objetivo diluirse ante la continuidad, tiende a producir en todo momento efectos de ruptura en la mente del espectador y a hacerlo tropezar intelectualmente para vivir con más intensidad la idea expresada por el director.

Por estos argumentos, es evidente que el montaje hace parte de la visión creadora del director, ya que al planificar sus planos los imaginan componiendo un 'todo' y muchas de las soluciones dramáticas las logrará en el montaje. Por esta razón Martin (2002, p. 155 a 158) identifica la inevitable funcionalidad creadora del montaje:

**Creación del movimiento:** El montaje es creador de movimiento en un amplio sentido, es decir, en la animación y en la apariencia de vida y allí reside el papel fundamental, en lo histórico y lo estético, del cine: cada una de las imágenes de una película muestran un aspecto estático de los seres y de las cosas, y su sucesión es lo que recrea el movimiento y la vida.

**Creación del ritmo:** mientras el movimiento es animación, desplazamiento y apariencia de la continuidad temporal o espacial dentro de la imagen, el ritmo nace de la sucesión de los planos según sus relaciones de extensión (impresión de duración determinada por la longitud real del plano y su contenido dramático) y de tamaño (que se traduce por un choque psicológico tanto más grande cuanto más cercano sea el plano).

**Creación de la idea.** Es la función más importante del montaje, al menos cuando responde a un objetivo expresivo, no sólo descriptivo: consiste en reunir elementos varios tomados de la totalidad de la realidad y en hacer que brote un sentido nuevo de su confrontación.

Estas funciones solo llegan a buen término si el director, desde su planificación hasta el montaje, hace la distinción entre la 'mirada' y la 'visión' del espectador, "Porque 'mirar' es una función del espíritu, 'ver' una función del ojo", afirma Burch (1972, p. 43 y 44).

### **Los ‘raccords’**

Este galicismo expresa la forma de engarzar los distintos puntos de vista para garantizar la continuidad de la narración. Para que un montaje tenga un resultado fluido entre dos planos consecutivos de la misma escena, debe guardar el *raccord*. Sin embargo, la creación y vigilancia de los *raccords* viene del guión técnico y se materializa en el rodaje. El director, ayudado por un *script* (continuista) se preocupa de que cuando una escena está rodada desde más de un punto de vista, las posiciones de los actores sean las mismas en todos los planos, que estén vestidos con la misma ropa, que los elementos del decorado estén en el mismo lugar, etc.

Aunque haya una vigilancia bastante acentuada sobre la continuidad, existen una infinidad de errores de *raccords* en la historia del cine, como en *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, Alfred Hitchcock, 1959), donde un figurante (un niño) sentado al fondo se tapa los oídos. Sabe por los ensayos que se va a producir una detonación y anticipa el ruido segundos antes de que se produzca.

Tarín (2011, p. 231) advierte que la adecuación es lo que determina la continuidad entre planos “que puede dar lugar a una amplia gama de continuidades que tiene en el extremo opuesto la posibilidad de la discontinuidad” y presenta una clasificación de los *raccords*:

#### **Continuidades actanciales (vinculadas con los ejes):**

- *Raccord* de dirección.
- *Raccord* de mirada.
- *Raccord* de movimiento.

#### **Continuidad mecánico-discursivas (vinculadas con la puesta en escena):**

- *Raccord* óptico.
- *Raccord* de planificación.
- *Raccord* de luz.
- *Raccord* objetual.
- *Raccord* estilístico o retórico.
- Cualquier otro que permita la continuidad entre planos.



### Enlaces y transiciones entre planos y secuencias

Una película está hecha de centenares de fragmentos y su continuidad lógica y cronológica no siempre es suficiente para que su encadenamiento se haga totalmente comprensible para el espectador. Por esta razón, es necesario enlaces o transiciones para construir plenamente el relato, tanto de manera física como psicológica. Martin (2002, p. 94) llama de 'puntuación' los enlaces y transiciones, por analogía a la escritura, y dice que "En una película, las transiciones tienen por objeto asegurar la fluidez del relato y evitar los encadenamientos erróneos (falsos ajustes)".

Así como el lector reconoce un punto o una coma, el espectador aprendió las transiciones más corrientes en el cine, como el corte, el fundido y el encadenado.

**El corte.** El cambio de plano por corte seco es la sustitución brusca de una imagen por otra. De las tres transiciones mencionadas, el corte es la que el público mejor ha aprendido a aceptar como una forma de realidad visual. Ahora bien, el corte debe ser fluido, como explican Reisz y Millar: "Hacer un corte fluido significa enlazar dos planos de manera que la transición no cree un salto perceptible" (2003, p. 202). Esto significa que debe ser hecho de tal manera que el espectador mantenga la sensación de estar viendo una acción continua.

Para lograr esta sensación de continuidad, Thompson (2003, p. 52 y 53) propone unas reglas para el uso del corte: una nueva imagen debe contener siempre nueva información; cada nuevo plano debe tener un ángulo de cámara diferente al anterior; el movimiento o acción deben ser evidentes y similares en los dos planos que se van a montar juntos; y si es posible, hay que aplicar una forma de continuidad sonora entre los planos.

**El fundido.** El fundido a negro suele separar las secuencias unas de otras y sirve para marcar un importante cambio de acción secundaria en el transcurso del tiempo, hasta un cambio de lugar. Es una transición gradual de un plano a una pantalla completamente negra (cierra en negro), o de una pantalla negra a un plano (abre en negro). Por tanto, su utilización casi siempre implica una elipsis. De esta forma, el director puede ser 'económico' en la representación del tiempo, sea por el paso de un día, de una semana, de años o siglos. El elemento sonoro que acompañe la imagen debe aproximarse a



algún tipo de clímax o de cierre durante el fundido, ya que la mayoría de las veces este recurso finaliza y/o abre un nuevo ciclo en la narrativa.

Es bueno recordar que el fundido no necesariamente se hace siempre con el negro. Dependiendo de la intención narrativa, se utiliza también el fundido en blanco o en cualquier otro color, como es en el caso de *Fahrenheit 451* (François Truffaut, 1966) que se utiliza un fundido en rojo anaranjado, debido a uno de los elementos cruciales de la historia: el fuego.

**El encadenado.** Consiste en la sustitución de un plano por otro, por sobreimpresión momentánea de una imagen que aparece sobre la anterior, que se desvanece. Salvo raras excepciones, siempre tiene por objeto significar un transcurso temporal, reemplazando en forma gradual dos aspectos temporalmente diferentes (en el sentido del futuro o del pasado, según el contexto) de un mismo personaje o de un mismo objeto. Se suele utilizar cuando hay un cambio de tiempo corto.

Thompson (2003, p. 54 y 55) da algunos consejos en el uso del encadenado: la nueva imagen siempre debe contener información visual nueva, los dos planos deben tener una composición que se solape fácilmente y que evite una contradicción visual, los planos encadenados deben tener ángulos de cámara diferentes, un encadenado habitual dura un mínimo de un segundo y un máximo de tres, y el sonido de ambos planos también debe encadenarse.

Además de estos tres 'signos de puntuación' en la narrativa visual, se pueden encontrar otros recursos, como el barrido y la cortinilla:

**El barrido.** Consiste en pasar de una imagen a otra por medio de una panorámica muy rápida efectuada ante un fondo neutro (o no) y que en la pantalla aparece borroso. Se usa poco por su artificialidad, pero se puede encontrar en algunas películas, como en el caso de *Doctor Zhivago* (David Lean, 1965) en el plano que enseña Lara (Julie Christie) y Komarovsky (Rod Steiger) terminando de bailar. La cámara hace un movimiento panorámico brusco 'barriendo' el restaurante y en el plano siguiente se les ve sentándose en la mesa para cenar.

**Cortinilla.** En este caso una imagen es reemplazada poco a poco por otra que se desplaza, en cierto modo, delante de la anterior. Se puede encontrar este tipo de tran-

sición en *Los siete samuráis* (*Shichinin no Samurai*, Akira Kurosawa, 1954). El director la alterna de la derecha a la izquierda y viceversa.

El uso de la cortinilla ha caído en desuso, pero algunas veces se las encuentran en aquellas películas en las que el director quiere llevar la narrativa a una época donde sí era usada. En estos casos, pasa a ser más un recurso expresivo cinematográfico, como es en el caso de *La dalia negra* (*The Black Dahlia*, 2006), donde Brian De Palma lleva el espectador a los años cuarenta.

Una vez que la imagen está montada, llega el momento de completar la representación de la realidad en una película con el montaje sonoro. Pinel (2004, p. 46) apunta que ha sido Josef von Sternberg con su *El Ángel Azul* (*Der blaue Angel*, 1930) “que anticipa con inteligencia el uso expresivo del sonido” al recordar la escena del camerino de Lola-Lola (Dietrich) donde el abrir y cerrar de la puerta deja oír la música del escenario y el ambiente de la sala sin que la imagen muestre este detalle. Y concluye que con Sternberg los cineastas descubrieron que el sonido no está solo para cumplir el papel de descripción de la imagen, sino que podía ser también un medio de expresión en igualdad con la propia imagen. Sin embargo, el reconocimiento del valor del sonido no ha sido unánime, como vemos en estas dos frases antagónicas, encontradas en Martin (2002):

Chaplin: “Podéis decir que detesto las películas sonoras. Arruinan el arte más viejo del mundo: el arte de la pantomima. Aniquilan la gran belleza del silencio” (p. 118).

Eisenstein: “El sonido no se introdujo en el cine mudo: salió de él. Surgió por la necesidad que incitaba a nuestro cine mudo a superar los límites de la pura expresión plástica” (p. 121).

El tiempo ha consolidado la importancia del sonido y cuestionar este hecho es una discusión bizantina. Se asume que el sonido, junto con la imagen, es parte indisoluble de las sustancias expresivas del discurso cinematográfico. Por esta razón, de la misma manera que se hace la planificación de la imagen en el guión técnico, se hará conjuntamente la del sonido, ya que su hábil utilización no consiste tan sólo en ser la adición eficaz a una imagen concebida previamente, como afirman Reisz y Millar (2003, p. 239). El sonido tiene la capacidad de reducir o acelerar el ritmo de una escena, crear

continuidad entre planos, proporcionar elementos discursivos que la imagen no puede hacer y da al cine más verosimilitud a la representación de la realidad.

Ahora bien, así como la imagen, el sonido simula la realidad, como explica Roldán Garrote (García García, 2006, p. 196) pero advierte que “lo ficticio es más real que lo real”. Estas palabras definen que el sonido de una película debe ser basada en una jerarquización, es decir, la acentuación de aquel sonido que sea favorable al discurso a cada momento, independientemente que haya otros registros a la vez. Así es, como ejemplo, en *Chacal (The Day of the Jackal)*, Fred Zinnemann, 1973), donde el débil ruido de un disparo con silenciador, que posiblemente matará el presidente francés Charles De Gaulle, se sobrepone a tantos otros sonidos en la celebración de la fiesta nacional francesa. Asimismo, se reforzará la sensación de realismo, como por ejemplo en una escena donde un escritor usa una antigua máquina de escribir en el lugar de un ordenador, con un ruido acentuado del mecanismo de la máquina golpeando el papel, o la fidelidad del ronroneo de un avión de los años treinta en la adaptación para la televisión de la obra de Agatha Christie *Muerte en las nubes (Death in the Clouds)*, Stephen Whittaker, 1992).

Pero el sonido no se limitará solo a reproducir con fidelidad y dramatismo los ruidos y voces procedentes de fuentes que están a la vista en los planos. El oído del espectador captará también aquellos que son independientes del campo visual. Estos son los sonidos que Reisz y Millar (2003, p. 238) llaman asincrónicos (en oposición a los sincrónicos, como la máquina de escribir mencionada). Estos autores afirman que estos sonidos son, en cierto sentido, los más importantes. Y no les faltan razones para esta afirmación, ya que los asincrónicos (que en definitiva son los extradiegéticos o no diegéticos) son aquellos que crean las mayores tensiones justamente por no ser vistos, como el aullido de un lobo que pone un personaje en tensión por no saber de donde vienen; o los ruidos de los movimientos invisibles del enemigo, como en *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979). Por tanto, igual que la imagen, el sonido está a disposición del discurso del director, que casi por regla general no desea mostrar la vida de forma rutinaria sino una visión personal de un mundo dentro de los límites que imponga la credibilidad.

### 2.4.7. La poética y las referencias creativas del discurso

Una misma historia resultaría positiva en dos películas distintas en manos de dos diferentes directores. La razón es las diferentes formas en las que cada uno concibe la imitación de la realidad y las acciones humanas. Esto ocurre porque, como afirma García Jiménez (1993, p. 72), aunque la poética sea una disciplina reguladora de la actividad narrativa, compagina la norma y la libertad discursiva, resaltando que “lo más productivo de la poética es la libertad de violar sus normas”. Esta libertad puede llegar a ser caleidoscópica cuando García García (2011a, p. 10) afirma que “la propiedad organizativa básica que define a los textos narrativos debe abordarse desde enfoques significativamente diversos y complementarios”. Y complementa que la construcción narrativa debe abarcar materias tan dispares como la estética, la retórica, la pragmática, la creatividad o la semántica.

Y es con este pensamiento interdisciplinario que el director afronta la poética narrativa en su obra, que le permite, según García Jiménez (1993, p. 75), expresarse a través de la libertad asociativa de la originalidad combinatoria y estratégica. Por esta razón, se verá a continuación un poco de lo que se compone la narración cinematográfica en general y a la vez las referencias creativas escogidas en función del análisis de *El Ángel Exterminador*: la cuestión de los significantes y significados, la retórica, la relación del teatro con el cine, una breve aproximación a la mitología nórdica, el movimiento surrealista, los conceptos básicos del psicoanálisis y una reflexión de la relación entre el tiempo y el espacio.

#### 2.4.7.1. Signos, símbolos y significación

Si una persona, caminando por un callejón oscuro, ve la silueta de un objeto a lo lejos, al no poder identificarlo con claridad, casi inevitablemente lo relacionará con algo que le sea familiar. Al acercarse al objeto, el significado que le otorgó en un primer momento se confirmará... O no. Esto lleva a pensar que el ser humano es propenso a dotar de significado aquello que desconoce en su totalidad, y cuando se sale de su archivo de referencias de comprensión, le lleva a divinizar este algo desconocido y

muchas veces a encontrar símbolos que lo represente, como ha ocurrido siempre a lo largo de la existencia humana con sus misticismos y mitologías.

De modo que se puede llegar a la conclusión de que el ser humano tiene una capacidad asociativa desarrollada, hasta el punto de ver figuras, por tanto significados, en manchas de las paredes o en formaciones efímeras en las nubes; representar y asociar lo desconocido a través de elementos conocidos, como por ejemplo, animales, con religiosidad.



*Img. 49. Esvástica hindú.  
Fuente: Wikimedia Commons.  
Copyright: Dominio Público.*

Ahora bien, las referencias usadas para que una cosa represente otra es cultural: no se verá la forma de un pingüino en la nubes si quien la mira es de un país tropical; un occidental se indignaría al ver la esvástica en la fachada de una casa hindú, en tarjetas conmemorativas e incluso estampadas o bordadas en las prendas de un budista; ya que su referencia es la utilizada por los nazis, que su significado está lejos de representar valores positivos como en oriente.

A pesar de que la psicología se ha interesado inmensamente por el significado de los signos (elevados a la categoría de símbolos) para entender al ser humano en su individualidad, estas relaciones de comprensión entre los significantes y los significados están a cargo de la semiótica, que se define como la teoría de los signos para entender la comunicación humana en lo colectivo.

Si la comunicación, claro está, tiene una vocación colectiva, es fundamental definir el recorrido que hace un mensaje de un extremo al otro: aquél que lo emite (el Emisor) y aquel que lo recibe (el Receptor). Para que se cumpla el 'viaje' del mensaje de manera satisfactoria entre estos dos elementos son necesarios una serie de requisitos. El primero de ellos es que el lenguaje sea común a ambos, sea oral, escrita, corporal o visual. Un ejemplo básico, pero efectivo, son los idiomas: un turista se enfrenta a varios obstáculos en su comunicación al no dominar el idioma local. Además, los gestos culturales pueden interferir en la comunicación: al visitar la India, un extranjero, al principio de su viaje, puede no recibir correctamente el mensaje gestual de un indio moviendo la cabeza lateralmente como señal de aprobación y no de negación. Posiblemente también sería

verdadero que, como comenta Jung (1977, p. 20), un indio visitando Inglaterra pensará que los británicos son adoradores de animales al ver la cantidad de éstos en las viejas iglesias.

Por tanto, para que el mensaje cumpla su función es necesario que el Emisor codifique el mensaje de manera que el Receptor pueda decodificarla correctamente, teniendo en cuenta, claro está, el contexto ambiental, cultural y el propio mensaje. Y, reflexionando sobre este sistema aparentemente simple, pero de gran complejidad a la vez, aplicado en las producciones cinematográficas actuales, se percibirá que éstas están estructuradas de manera que, independiente de la cultura que pertenezca el espectador, el sistema de comunicación funcionará.

Es verdad que desde la década de los cuarenta Hollywood crea sus películas revisando públicos multitudinarios, como los cristianos, que representan alrededor de 18% de la población mundial: mas de mil millones de personas que comparten y decodifican en un mismo mensaje, independientemente de su origen. Pero en nuestro siglo sacrificial tecnológico, donde los fieles al gran dios binario ofrecen su libertad inclusive en los viernes, sábados y domingos santos, se da el caso de que empresas como *Netflix* tienen proyectos de crear productos audiovisuales que agraden a una población de espectadores jamás lograda, cruzando los datos que dejamos en la red con los perfiles de audiovisual que consumimos, y así producir el entretenimiento universal, recabando individuos de edades, culturas, religiones y situación económica dispares, unidos por la misma emoción de la imagen.

Y, delante de lo dicho sobre la actual tecnología, parece desfasado hablar de comunicación entre pocas personas y que, en estos casos, su canal de transmisión son las palabras y los gestos. Pero no está de más hablar del principio de la 'común acción' entre individuos, ya que todo lo que viene posteriormente es la amplificación de este principio adaptado al medio, sea la radio, el teatro, la televisión, el cine, Internet, los medios impresos; y a todos los subgéneros de estos canales, utilizados en soportes como los *smartphones*, las tabletas, los paneles publicitarios analógicos y digitales, etc.

A la vez, es importante remarcar que un mensaje solo cumple su función cuando logra su 'destino', es decir, un resultado que coincida con su 'intención', que es netamente

el propósito y razón del mensaje. Además, en la mayoría de los mensajes, se espera que exista una reacción, una respuesta (el *feedback*) del Receptor, traducida en una recomendación a sus amigos del contenedor del mensaje, como el libro leído, el teatro o cine visto, así como la lealtad a la obra del autor o director.

En conclusión, un mensaje, por su carácter colectivo, debe ser construido con bases sólidas en cuanto a los significados, que obligatoriamente deben ser comunes al Emisor y al Receptor. A la vez, cuanto mayor es el dominio de la semiótica por parte del Emisor, más eficaz será el mensaje: produce la economía en el 'decir' (no hace falta explicar el significado si el Receptor lo conoce), aumenta el convencimiento (los significantes pueden tener connotaciones, es decir, significados, imbuidos de creencia y afectividad) y provoca la amplificación de la seducción (los significados pueden llevar consigo valores relacionados con aspiraciones sociales, hedonistas e intelectuales).

#### **2.4.7.1.1. Unidades básicas para crear significados**

Las unidades básicas para crear los significados fueron recopilados por Sean Hall (2007, p. 8) de la siguiente manera: *significante* y *significado*, *signo*, *icono*, *indicio* y *símbolo*.

Sin la intención de entrar en grandes profundidades, pero con la determinación de al menos definir estas unidades para citarlos con seguridad a lo largo de este estudio, se empieza por reflexionar sobre el binomio **significante y significado**.

Cada elemento a nuestro alrededor tiene un nombre para poder ser reconocido (el *significante*): el sol, el color rojo, un libro, un coche, etc. Pero además puede representar otros elementos, ideas y conceptos (*significados*). Tomando el rojo como ejemplo, en sí mismo es identificado como un color entre otros tantos presentes en la naturaleza y en las paletas de los pintores. Sin embargo, por similitud o por influencia cultural y artística, tendrá muchos significados, dependiendo del contexto en que se encuentre: sexo, energía, violencia, política, etc.

Para ejemplificar, imaginemos que Alfred Hitchcock hubiera contratado un publicitario para promocionar el lanzamiento de su película *Psicosis* y que éste le hubiera

propuesto una pieza promocional que consiste en bolsitas de *ketchup*, para ser distribuidas en establecimientos de hostelería situados cerca de los cines donde se estrena la película.

Girando alrededor del significante rojo, vemos en este elemento una serie de significados que favorecerán la promoción de la película. Para empezar, el significante coincide con el significado original: rojo es el color de las letras rotas del título de la película. El color del *ketchup*, también es rojo. Por tanto *ketchup* tiene el mismo color de la sangre, que a su vez recuerda violencia y asesinato. Dentro de este contexto teñido de rojo, se ve una mujer gritando y posiblemente desnuda, dando otros significados al rojo: erotismo y tensión.



Img. 50. Pieza promocional ficticia.  
Fuente: Elaboración propia.

Continuando con el significante rojo, otro ejemplo es el de un importante banco español, el Santander, cuyo logotipo y las fachadas de sus sucursales son de este color. Sin embargo, por el tipo de institución que es, formal y estrictamente funcional, el color aquí carece de significados y, como mucho, recuerda a 'números rojos', que es un significado totalmente negativo. La solución fue patrocinar el equipo Ferrari e impregnar su rojo anodino del rojo apasionante, emocionante y dinámico de la marca de coches y del tipo de competición que participa, la Fórmula 1.

Rojo puede ser también un adjetivo político a los idealistas de izquierda, a través de la asociación del color de la bandera soviética; su relación con fuego puede asumir el significado de peligro; en heráldica el rojo simboliza valor y coraje a través de asociaciones con sus otros significados, etc.

¿Cabe la posibilidad de que el mismo significado tenga varios significantes? Sí, en el caso del rojo como color, tendría varios significantes, si se piensa como es reconocido en los otros idiomas: red, vermelho, rouge, rosso, rot, etc.

Este ejercicio se puede hacer con la mayoría de los significantes y se encontrarán varios significados, que también en el cine, el objeto de este estudio, se utiliza profusamente, partiendo de una obvia conclusión: si el cine es la representación de la realidad, todo lo que está presente en ésta son elementos narrativos.



La deducción natural es que para que existan significantes (y consecuentemente los significados), deben existir elementos que los representen. Siguiendo con el color rojo, para representar los distintos significados mencionados, es necesario que al menos exista la palabra 'rojo', que será el representante de su significante, es decir el **signo**.

Peirce apunta tres categorías intervinientes en el signo: El *representamen*, que es el signo sustituyente (el signo propiamente dicho), el objeto, la cosa sustituida y el interpretante, que es la idea que transmite acerca de esa cosa. Por esta razón, es importante subrayar que el signo es todo aquello que representará el significante: palabras, imágenes, gestos, lenguaje corporal, vestimenta, comida, etc. Por tanto, cuando vemos en *El Ángel Exterminador* hombres vestidos de frac, acompañados de mujeres con vestidos largos, interpretamos que pertenece a una clase alta. O, por el contrario, la humilde vestimenta de los personajes de *El bruto* se asociará a la clase obrera.

Cuando un signo es elevado a la categoría de representatividad, donde existe un cierto grado de similitud entre el significante y el significado, se le llama **icono**: la fotografía de una persona (significante) es muy similar a la persona real (significado), igual que un mapa se asemeja a una topografía real, o una escultura a su modelo. Los efectos de sonido, muy utilizados en el cine, se parecen a su significado (un personaje escucha el sonido de pasos y los identifica a la aproximación de alguien). Ahora bien, este 'parecer' entre significante y significado en un icono no siempre es del todo verdadero: la representación gráfica de deidades, como las del pueblo egipcio en la Edad Antigua, es el resultado de la imaginación humana, dado que quienes los creó no ha conocido su aspecto.

Cuando un signo tiene un vínculo causal entre el significante y el significado se le llama **indicio** o **índice**: el humo (significante) tiene su causa en el fuego (significado), así como el trueno tiene su causa en una tempestad. En general, la narrativa cinematográfica tiene una predilección por los signos indiciales, ya que este recurso permite crear tensión, suspense, ahorro en acciones y palabras, y la participación del espectador. Como ejemplos, en *El nombre de la rosa* (*Der Name der Rose*, Jean-Jacques Annaud, 1986), ocurre una serie de asesinatos y todos ellos tienen un indicio intrigante: una mancha oscura en los dedos de las víctimas. En *Testigo de cargo* (*Witness for the*

*Prosecution*, Billy Wilder, 1957) manchas de sangre en el abrigo de Leonard Vole (Tyrone Power) es una fuerte prueba que él es el asesino de la señora French. En *La boda de Muriel* (*Muriel's Wedding*, P. J. Hogan, 1994) un personaje aparece con el ojo morado (significante) después de que su amiga descubrió que ella sedujo a su pareja. Claro está que el significante tiene su causa en una paliza.

Otra unidad básica para crear significados es el **símbolo**. Hall (2007, p. 18) construye su definición a partir del origen de la propia palabra 'símbolo', que significa en griego clásico 'juntar' o 'unir': "En semiótica, puede 'lanzarse conjuntamente' una cosa con otra de tal manera que se cree una relación mediante la cual la primera simboliza la segunda".

Contrastando esta definición con las de Saussure, Pierce y Lotman se encuentran enunciados y matices distintos, sin embargo la síntesis de todas ellas es la misma: los símbolos son aquellos signos que asumen, en algún momento y contexto, la categoría de representante de conceptos y valores. Por ejemplo, la imagen de la flor de lis, en sí misma, es la representación de una flor (el lirio), sin embargo en determinados contextos –en la realeza francesa del siglo XII, en la masonería, en el movimiento scout, en la alquimia y en algunas religiones– es un símbolo de poder, soberanía, honor y lealtad, y también de pureza de cuerpo y alma.

El cine conoce y explora todos los símbolos pertenecientes al imaginario humano, bien para presentarlo de manera literal, como en las películas bíblicas (por ejemplo *Los diez mandamientos*); o para todo lo contrario, cuestionándolos y desdibujándolos, como es el caso de un crucifijo en *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), que es a la vez una navaja, que puede intimidar, delinquir, herir y hasta matar.

#### **2.4.7.1.2. Maneras de significar**

A pesar de existir dudas, como la de Barthes, en considerar la semiótica en el cine, "¿Es que la imagen significa? Es una cuestión en la que estamos trabajando, aunque por el momento sólo podemos situar las dificultades, las imposibilidades y las resistencias" (2005, p. 32). Hay voces que, como la de Wollen, la justifica:

[...] el estudio de las obras cinematográficas no tiene que, necesariamente, tener lugar en un mundo propio, en un universo discursivo cerrado e idiosincrásico, de lo cual están alejados todos los métodos y conceptos ajenos [...] de los otros artes, de las otras formas de comunicación y expresión (1984, p. 9).

Siendo así, se puede recurrir, sin complejos, a la retórica general (Grupo  $\mu$ , 1987 y Mortara Garavelli, 2000) para encontrar maneras de crear significados en el cine (o identificar las maneras que se los crearon, como es el caso de este estudio) a través de las figuras retóricas:

#### **A. Figuras de adición**

- Acumulación. Se aglomeran elementos de una manera correlativa, ya sea en razón de su significado, de su forma o de su función en el discurso.
- Adínaton. Hipérbole en forma de paradoja, que subraya con énfasis un hecho imposible.
- Amplificación. Acentuación de algunos núcleos temáticos a través de la enumeración iterativa o intensiva.
- Anadiplosis. Repetición de la última parte de un segmento en la primera parte del segmento siguiente.
- Anáfora. Repetición de palabras o expresiones al principio de varias frases.
- Antanacalse. Repetición de una palabra con dos sentidos diferentes.
- Antinomia. Contradicción entre dos principios racionales o entre dos preceptos o leyes (aplicable también a la oposición de caracteres o sentimientos).
- Antítesis. Contraposición de unas ideas con otras (cualidades, objetos, sentimientos, situaciones, etc.), con frecuencia a través de términos abstractos que comparten o pueden compartir un elemento de significado.
- Catáfora. Se da cuando un término se refiere a otro que lo sigue y precisa así su sentido estricto. Anticipación de una idea que se expresará inmediatamente después como repetición.
- Concatenación. Repetición en serie que expresa continuación.

- Epanalepsis. Repetición de una palabra o expresión al principio y al final de una misma frase.
- Enumeración. Acumulación de expresiones que significan una serie de todos o conjuntos, o también una serie de partes de un todo o una relación de elementos diversos, semejantes u opuestos.
- Gradación (climax). Progresión ascendente o descendente de los distintos elementos en los diferentes planos, del contenido o de la expresión.
- Hipérbole. Exageración o exceso al amplificar o reducir la expresión de una idea, sobrepasando los límites de la verosimilitud, pero que mantienen con la verdad una semejanza aunque sea lejana.
- Hiperoje. Alabanza exagerada e hiperbólica. Puede y suele utilizarse con finalidad humorística.
- Oximoron ('locura extrema'). Unión paradójica de dos términos antitéticos.
- Paradoja: Antítesis superada que hermana ideas contrarias en un solo pensamiento. Absurdo aparente, pleno de sentido.
- Paralelismo: Organización en paralelo de fonemas, palabras, formas gramaticales, estructuras sintácticas, elementos semánticos y cadencias rítmicas en el texto.
- Paréntesis: Se trata de intercalar una oración entera dentro de otra, sobrecargando así de elementos la línea central discursiva y haciéndola apartarse de la dirección primitiva del significado.
- Pleonasma. Añade elementos de un mismo sistema expresivo innecesarios para la comprensión textual. Resulta de la redundancia o insistencia repetitiva del mismo significado en diferentes significantes, total o parcialmente sinónimos. Potente valor enfático.
- Sinonimia. Recurrencia de expresiones distintas con el mismo significado. Presentación de equivalencias de (idéntico o similar) significado mediante diferentes significantes.

## **B. Figuras de supresión**

- Acronía. Ausencia de dimensión temporal.
- Asíndeton. Omisión de nexos entre series enumerativas, que sirven para coordinarlas.

- Elipsis. Omisión de partes y expresiones exigidas por la Lógica, pero que no son absolutamente necesarias para captar el sentido del texto. Este se sobreentiende por el contexto.
- Laconismo. Reducción del discurso a lo esencial.
- Percusión. Un repaso de argumentos rápido y sumario, cuando merecían un mejor y más detenido tratamiento.
- Reticencia. Interrupción imprevista de un discurso una vez iniciado o anunciado el tema, si bien presupone que se sobreentiende la idea.
- Silencio. Omisión de palabra, o su sustitución por... oralmente por una inflexión de voz. Puede afectar a cualquiera de los planos del lenguaje: morfológico, sintáctico, semántico o lógico.
- Síncopa. Eliminación de uno o más sonidos en el interior de la palabra.
- Suspensión. Se produce cuando se espera hasta el final de la frase, de un período o del texto para presentar un rasgo o elemento que aclara o completa el sentido del texto.

### **C. Figuras de sustitución**

- Ambigüedad. Efecto semántico producido por ciertas características de algunos textos que permiten más de una interpretación simultánea, sin privilegiar ninguna de ellas.
- Alegoría. Indicar 'una cosa con las palabras y otra con las ideas sobreentendidas' (Quintillano). Serie ininterrumpida de metáforas.
- Alusión. Se sugiere la relación existente entre algo que se dice y algo que no se dice pero es evocado. Es un decir insinuante o por enigmas, un dar a entender, apelando a conocimientos verdaderos o supuestos del destinatario, a su cultura, etc.
- Animalización. Atribución de cualidades animales a otros seres que no lo son.
- Antífrasis. Afirmación contraria de lo que se dice.
- Antonomasia. Sinécdoque por la que se designa a un individuo insigne por un nombre común o viceversa.
- Concretización. Lo abstracto se convierte en concreto.
- Dilogía. Empleo de términos de doble sentido.

- Comparación o símil. Se establece una relación entre dos términos en virtud de una analogía o semejanza entre ellos.
- Dinamización. Se dota de movimiento a los seres inertes.
- Disfemismo. Empleo de una palabra o expresión vulgar en sustitución de otra noble o normal.
- Divinización. Aplicación de atributos divinos a otros seres.
- Enigma. Tipo de alegoría en el que la idea fundamental está envuelta en la oscuridad de los nexos que obstaculizan lo más posible el hallazgo de la clave.
- Epifonema. Reflexión final que resume enfáticamente lo que precede.
- Eufemismo. Perífrasis empleada para evitar una expresión desagradable, dolorosa o malsonante.
- Invención. Palabra o expresión creada por el autor y carente en sí misma de significado.
- Ironía. Se expresa una idea de tal forma que, por el tono, se puede entender otra contraria.
- Metáfora. Se designa un objeto mediante otro que tiene con el primero una relación de semejanza.
- Metonimia. Recurso similar a la metáfora, pero la relación entre los términos identificados no es de semejanza y sí de una relación de casualidad, procedencia, sucesión, dependencia, posesión: causa-efecto, parte-todo, continente-contenido, etc.
- Parábola. Transcodificación alegórica de un relato.
- Paráfrasis. Describe el significado de otro enunciado. Retransmisión de un texto en términos más explícitos, sin que cambien los contenidos ni la información.
- Perífrasis. Rodeo de palabras que sustituye a un término único. Los que viven por sus manos (los artesanos).
- Préstamo. Uso de términos pertenecientes a otras lenguas.
- Prosopopeya o personificación. Atribución de cualidades humanas a animales, vegetales, seres inanimados o entidades abstractas.
- Sentencia. Se expresa con pocas palabras un pensamiento profundo.

- Transcodificación. Transformación de sentido por cambio de código. Aplicable sólo cuando se da 'un cambio de código'.
- Sinécdoque. Se funda en las relaciones de coexistencia entre el todo y las partes.
- Sinestesia (transposición sensorial). Transferencia de significado de un dominio sensorial a otro. Tipo de metáfora que consiste en asociar sensaciones que pertenecen a diferentes registros sensoriales (Cohen).
- Vivificación. Atribución de vida a seres inertes o entidades abstractas.

#### **D. Figuras de intercambio o permutación**

- Anacronía (Analepsis o retrospección, prolepsis, anticipación o prospección). Desplazamiento de la cronología entre los hechos enunciados (lógica de la realidad) y su ordenación en la enunciación.
- Anacronismo. Error de cronología deliberado o no, que consiste en atribuir a una época histórica hechos, costumbres, trajes, etc. propios de otra.
- Conmutación. Contraposición de dos frases que contienen las mismas palabras, pero en distinto orden y función.
- Palíndromo. Texto que conserva el mismo sentido leído de izquierda a derecha que a la inversa.
- Paréntesis. Permutación de los lugares en el discurso intercalando una oración entera dentro de otra.
- Sínquisis. Orden caótico de las palabras en una frase.

Ante tantas 'maneras de significar' es tentador hacer un ejercicio para encontrarlas, una a una, en películas (en su todo) y en planos (en sus partes), dentro del extenso repertorio cinematográfico. No cabe duda de que se encontrarían en los diálogos, pero también en el texto visual y sonoro, proporcionado por los recursos audiovisuales: ¿acaso el *flashback* y el *flashforward* no son anacronías? Y la supresión del tiempo conseguido por el montaje, ¿no son elipsis?

La seguridad de la apropiación de las figuras retóricas por parte del cine puede ser fundada, entre otros argumentos, con esta afirmación: "En una cultura como la

actual, marcada por el postmodernismo, que quiere trascender la cultura prometeica del sujeto, la mera idea de una razón transparente y transparentadora, ha quedado por completo obsoleta" (León, 2001, p. 18).

Superada esta tentación de profundizar en este tema, este inventario servirá para el análisis de 'qué maneras' Buñuel genera significados en sus películas, principalmente en *El Ángel Exterminador*. Por ahora, a modo de ejemplo, se incidirá en una figura retórica muy utilizada en la narrativa cinematográfica: **la metáfora**.

Jullier y Marie (2012, p. 56) evoca a Aristóteles para definir la metáfora, "que es la transposición del nombre de una cosa por otra, por analogía" y sitúa la metáfora como participante en la concepción artesanal del cine, "permitiendo así combatir la gratuidad formal despreciada por el artesano", dando estos ejemplos: en *Y Dios creó a la mujer* (*Et Dieu créa la femme*, Roger Vadim, 1956) un hombre ya casado sigue ayudando a su madre a enrollar bolas de lana, mostrando así que sigue ligado a ella; en el último plano de *El diario de Ana Frank* (*The Diary of Anne Frank*, George Stevens, 1959) se ve un pájaro que simboliza la libertad, que le fue negada mientras vivía y de la que gozará en el cielo tal como ella aspiraba; Lana Turner, interpretando a una joven que en pocas semanas pasa de una vida comportada a otra más bien frívola, aparece con un extravagante vestido asimétrico para representar su conflicto entre los dos modos de vida, en *Las chicas de Ziegfeld* (*Ziegfeld Girl*, Robert Z. Leonard, 1941).

Pero, como se ha visto en la estructura de la comunicación, los mensajes funcionan dentro de un contexto definido. Por tanto, por ejemplo, el color negro puede representar el mal en contraste con el blanco, el bien; como en *Ben-Hur* (William Wyler, 1959): en la famosa carrera de cuadrigas, los caballos de Mesala (Stephen Boyd) son negros y los del héroe Judá Ben-Hur (Charlton Heston) son blancos. A la vez, que el mismo color negro, dependiendo del contexto en otra película, puede asumir otros significados como elegancia o misterio.

Jullier y Marie (2012, p. 58 y 59) afirma que las metáforas más importantes son aquellas que exploran los medios narrativos propios del cine y dan este ejemplo: en la película *En legítima defensa* (*Quai des Orfèvres*, Henri Georges Clouzot, 1947) el deseo irreprimible de un marido por su voluble mujer es presentado en el montaje paralelo



(o más bien 'analógico') para crear una metáfora del impulso y del deseo, al intercalar imágenes de la mujer, del hombre y de un recipiente con leche que se desborda al hervirse. A esto se suma, reforzando la metáfora, un *travelling* frontal acercando lentamente hacia la mujer, en un plano subjetivo, dando al espectador el punto de vista del marido y su deseo sexual.



Img. 51. Metáfora a través del montaje paralelo. Fuente: Fotogramas de *En legítima defensa*.



Img. 52. Metáfora a través de la posición de la cámara. Fuente: Fotogramas de *A. I. Inteligencia Artificial*.

Otra metáfora común utilizando los recursos narrativos del cine, apuntada por los autores, es la metáfora de la exclusión o de la soledad que puede ser llevada todavía mas lejos como en el caso de *A. I. Inteligencia Artificial* (*A.I. Artificial Intelligence*, Steven Spielberg. 2001): el protagonista, un robot-niño con sen-

timientos desarrollados, sintiéndose apartado y excluido por no ser un humano, es visto en un plano cenital, atrapado por el formato de la lámpara de techo. Además, su inocencia y perfección es reforzada por el formato de la misma lámpara, que sobre su cabeza, se asemeja a una aureola de santo.

En *Carrie* (Brian De Palma, 1976), el poder de los recursos narrativos del cine entran en acción para acentuar una metáfora de castración: la madre de Carrie, una fanática religiosa, corta, enfurecida, zanahorias en su cocina al saber que su hija irá a un baile de graduación con un hombre. La cámara alta, representando el punto de vista divino en conformidad con la acción de la sierva de Dios, presenta varios planos que, a cada golpe del cuchillo sobre la zanahoria, coincide con el punto de corte en el montaje.

### 2.4.7.1.3. Los códigos audiovisuales

Aunque reconociendo que hay interrogantes en reconocer la ‘lingüisticidad’ del film, es decir, que el cine es un lenguaje en sí mismo, Casetti y di Chio (1998, p. 65) dan argumentos suficientes para validar un lenguaje propio: una película expresa, significa, comunica, y lo hace con medios que parecen satisfacer esas intenciones. Pero a la vez reconocen que sus signos, fórmulas y procedimiento son, a menudo, extraídos de otras áreas expresivas.

Partiendo de la existencia evidente de materias de la expresión (significantes), de una bien definida tipología de signos, acentúan un elemento que confiere al cine su categoría de lenguaje: los códigos. Y, a modo de una visión general sobre los códigos identificados por los autores, se reproduce a continuación un resumen gráfico (1998, p. 76 y 77):

Códigos tecnológicos de base		
	1. Código del soporte	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sensibilidad</li> <li>• Formato</li> </ul>
	2. Código del deslizamiento	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cadencia</li> <li>• Dirección</li> </ul>
	3. Códigos de la pantalla	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Superficie</li> <li>• Luminosidad</li> </ul>

Códigos visuales		
<b>Iconicidad</b>	1. Códigos de la denominación y del reconocimiento icónicos	
	2. Códigos de la transcripción icónica	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Presentación</li> <li>• Distorsión</li> </ul>
	3. Códigos de la composición icónica	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Figuración</li> <li>• Plasticidad</li> </ul>
	4. Códigos iconográficos	
	5. Códigos estilísticos	

<b>Fotograficidad</b>	1. Organización de la perspectiva	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Escala</li> <li>• Campos y planos</li> <li>• Grados de inclinación</li> </ul>
	2. Márgenes del cuadro	
	3. Modos de la filmación	
	4. Formas de iluminación	
	5. Blanco y negro y color	

<b>Movilidad</b>	1. Tipos de movimiento de lo profilmico	
	2. Tipos de movimiento efectivo de la cámara	
	3. Tipos de movimientos aparente de la cámara	

<b>Códigos gráficos</b>		
	1. Formas de los títulos	
	2. Forma de lo didascálico	
	3. Forma de los subtítulos	
	4. Formas de los textos	

<b>Códigos sonoros</b>		
<b>Naturaleza del sonido</b>	1. Voces	
	2. Ruidos	
	3. Música	
<b>Colocación del sonido</b>	<i>In / Off / Over</i>	

Códigos sintácticos o del montaje		
	1. Asociaciones por identidad	
	2. Asociaciones por analogía/contraste	
	3. Asociaciones por proximidad	
	4. Asociaciones transividad	
	5. Asociaciones por acercamiento	

Fig. 28. Códigos audiovisuales. Fuente: Reelaboración propia de la clasificación de Casetti y di Chio (1998).

#### 2.4.7.1.4. El sentido

Martin (p. 101 y 102) afirma que los caracteres generales de la imagen (accionados por los códigos cinematográficos), se relacionan “[...] en forma dialéctica con el espectador en un complejo afectivo e intelectual y que el significado que adquiere en la pantalla depende casi tanto de la actividad mental del espectador como de la voluntad creadora del realizador [...] podríamos decir que toda imagen implica más que explica”.

Empezando con esta reflexión, el autor apunta que la relativa libertad de interpretación del espectador reside en el hecho de que, en una película, toda realidad, acontecimiento o gesto están formados por signos y que sus significados depende mucho de su confrontación con las contiguas.

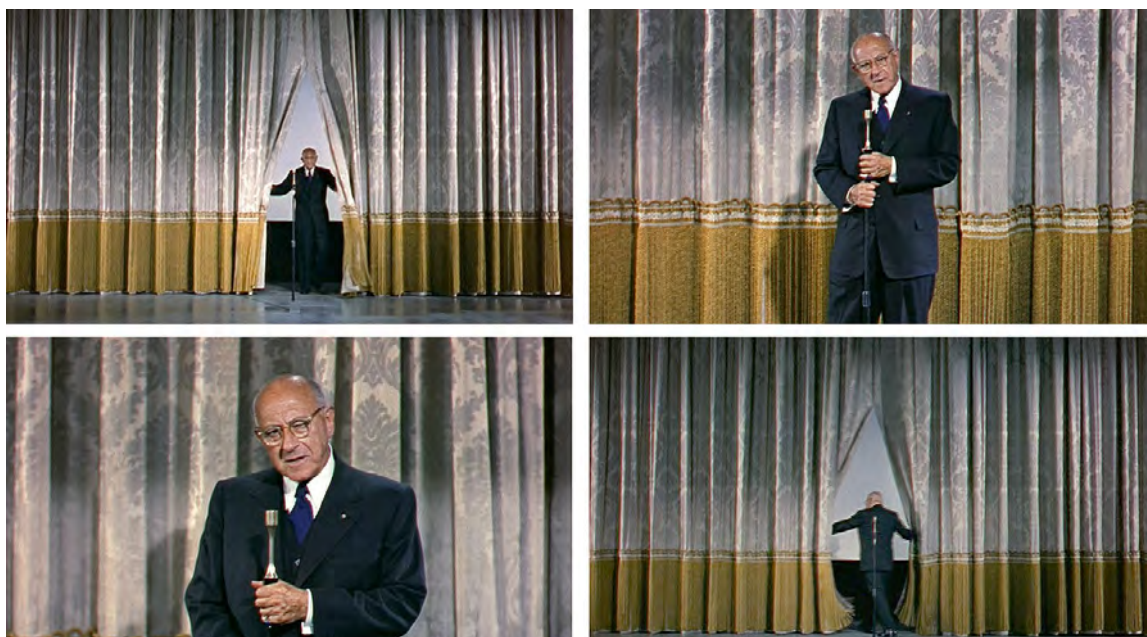
Respecto de la imagen cinematográfica, podríamos hablar de un contenido aparente y de un contenido latente (o incluso de un contenido explícito y de un contenido implícito): el primero sería inmediata y directamente legible y el segundo (eventual) estaría constituido por el sentido simbólico que el realizador ha querido darle a la imagen o el que el espectador ve en ella por sí solo.

Martin considera que “todo lo que se muestra en la pantalla tiene sentido”, igual que Metz, (1972, p. 171), al afirmar que “la significación cinematográfica siempre es más o menos motivada, nunca arbitraria”. Por tanto, el autor de la obra, en la figura del director, sí quiere mantener un sentido en su obra, aunque este sentido sea para demostrar, por ejemplo, a través del sinsentido, que la existencia humana en algunos momentos carece de sentido.

Por otro lado, Ricoeur (en Léon, 2001, p. 17) vincula perpetuamente el sentido entre el autor y el espectador, al afirmar que la mejor interpretación se derivará de entender las razones del autor, pero también entender al texto como un producto que supera las posiciones conscientes del autor, con una vida propia más allá de lo que éste quería decir.

#### 2.4.7.2. Teatro y cine

¿Qué se puede pensar al ver al director Cecil B. DeMille salir de detrás de unas cortinas, presentar su película *Los diez mandamientos* (*The Ten Commandments*, 1956) y luego desaparecer tras el telón?



Img. 53. Primeros minutos de *Los diez mandamientos*. Fuente: Fotogramas de la película.

Parece que se pretende situar al espectador en un ámbito teatral, que sepa que lo que va a ver a continuación es una función cinematográfica con referencias teatrales, dada por la solemnidad de las amplias cortinas, la presentación dirigida al espectador y el anuncio de un intermedio a la mitad de la película.

Esta referencia de *Los diez mandamientos* sirve para reflexionar sobre la relación entre el teatro y el cine y dar paso a esta gran discusión. Si nos quedamos con la opinión de Tarkovski, esta relación no existe y es hasta negativa la mezcla entre los dos artes:

[...] las primeras películas de los Lumière contenían ya el núcleo del nuevo principio estético. Pero ya inmediatamente después, el cinematógrafo, obligadamente, se lanzó por caminos fuera del arte, los más afines a los intereses y ventajas pequeñoburgueses. A lo largo de unos dos decenios se fue 'vertiendo al celuloide' casi toda la literatura mundial y un gran número de temas teatrales. El cinematógrafo se utilizó como una forma sencilla y atractiva de fijación del teatro. El cine fue por caminos errados y deberíamos ser conscientes de que aún hoy cosechamos los tristes frutos de aquel error. Ni siquiera quiero hablar de la desgracia de la mera ilustración: la mayor desgracia fue que se ignoró una aplicación artística de aquella posibilidad eminentemente inapreciable del cine: la posibilidad de fijar la realidad del tiempo en una cinta de celuloide (2013, p. 83).

Por otro lado, está la opinión positiva de Bazin en las relaciones entre los dos artes: "gracias al teatro vemos mejor el cine" (2012, p. 171).

Pero, ¿que ha dado el teatro al cine? Para empezar, grandes actores y actrices como Marlon Brando, que saltó de Broadway (*Candida* de George Bernard Shaw; *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams, etc.) a la gran pantalla. Lo mismo ha pasado con James Stewart, que antes de su primera película, *La voz que acusa* (*The Murder Man*, Tim Whelan, 1935), pasó por Broadway (*Goodbye Again* de George Haight, *Yellow Jack* de Sidney Howard); Meryl Streep debutó en las tablas con *The Playboy of Seville*, de Tirso de Molina, en 1971, antes de ser considerada una de las mejores actrices del cine; etc.

Un caso excepcional de relación entre actor, teatro y cine ha sido el de Yul Brynner, ruso de nacimiento y nacionalizado americano, que representó *El rey y yo*, de Margaret Landon, en el teatro durante tres años, para posteriormente volver a hacerlo en el cine,

representando el mismo personaje (el monarca de Siam), bajo la dirección de Walter Lang (1956).

En una lista enorme de americanos que se forjaron en el teatro para luego ser grandes intérpretes en el cine se suman otros tantos europeos, como el sueco Max von Sydow (Teatro de Arte Dramático de Estocolmo); el suizo Bruno Ganz (Hochschule für Musik und Theater de Zurich y Göttingen); el austriaco Klaus Maria Brandauer; las inglesas Maggie Smith y Judi Dench; los españoles Agustín González, Fernando Guillén, Encarna Paso, etc.

El teatro también ha dado al cine grandes directores, como Elia Kazan, responsable de la dirección de importantes obras teatrales como *La muerte de un viajante* y *Después de la caída* (ambas de Arthur Miller); Ingmar Bergman, que dirigió, entre otras obras, *Macbeth*, de Shakespeare, etc.

El teatro ha dado al cine el concepto de estudio a través de los decorados, donde la representación del espacio, o mejor, la representación del espacio real, puede ser construida con cartón piedra y de forma ahorrativa en informaciones, ya que el espectador completará la información de lo ausente. A esto se suman el maquillaje y la transformación de identidades a través del vestuario.

El teatro ha dado también al cine la elipsis de tiempo: apagando las luces del escenario, o a través de un golpe musical, por dar algunos ejemplos de sus recursos. El tiempo se dilata o se contrae según la intención del guión y del director. En cierto modo, ¿no hay una similitud con los recursos utilizados en el montaje cinematográfico?

Y lo más importante, “[...] el teatro ha ofrecido al cine la posibilidad de reflexionar sobre la auténtica naturaleza del mundo, y le ha hecho cobrar conciencia de sus propios retos estéticos: la atracción por la realidad frente a la trampa de sus espejismos, la vacilación del ser frente al vértigo de la interpretación” (Tesson, 2012, p. 4).

Estos argumentos deberían ser suficientes para disminuir la resistencia en aceptar la influencia del teatro en el cine, así como de la literatura o de la pintura. O, si no es así, aceptar que el cine se alimenta de todas las manifestaciones humanas, ya sean de tipo artístico o relacionadas con el comportamiento, desde la ternura hasta los desequilibrios más oscuros.



A favor de estas influencias, Pasolini hace sin complejos este comentario:

Mi gusto cinematográfico no es de origen cinematográfico, sino figurativo. Lo que tengo en la cabeza como visión, como campo visual son los frescos de Masaccio, de Giotto -que son los pintores que más amo, junto a algunos manieristas (por ejemplo Pontormo)-. Y no puedo concebir imágenes, paisajes y composiciones de figuras fuera de esta inicial pasión pictórica mía, del siglo XIV, que tiene al hombre como centro de toda perspectiva. Por eso, cuando mis imágenes están en movimiento, están en movimiento un poco como si el objetivo se moviese por un cuadro; concibo siempre el fondo como el fondo de un cuadro, como un escenario, y por eso lo ataco siempre frontalmente (Pasolini, 1962)<sup>4</sup>.

Afirmar que el cine tiene influencias del teatro no es afirmar que se parecen. La emancipación del cine es incontestable, tiene una característica que solo pertenece a él: el poder de retirar al espectador de la posición de observación del teatro, la butaca, para ponerlo en el centro de la acción, aunque la historia haya sido concebida originalmente para el teatro.

Este es el caso de *La gata sobre el tejado de zinc* (*Cat on a Hot Tin Roof*, Richard Brooks, 1958), una obra escrita para el teatro por Tennessee Williams, que antes de ser llevada al cine, se estrenó tres años antes, en 1955, en el teatro Morosco de Nueva York. La misma historia, la misma carga de diálogos, la misma demanda interpretativa de los actores. Sin embargo, su versión cinematográfica no puede ser comparada con la teatral, pues está construida con los recursos únicos del cine: llevar la historia a exteriores, cambiar el punto de vista del espectador constantemente con planos de distintos tamaños, hacer que acompañe a los personajes a través de movimientos de cámara. Estando en el centro de la acción, el espectador oirá los gritos provocados en las inflamadas discusiones hasta los susurros que confiesen lo más íntimo de las almas de cada personaje.

---

<sup>4</sup> Extraído del catálogo de la exposición Pasolini Roma. Círculo de Bellas Artes.



Algo parecido ha ocurrido con *Doce hombres sin piedad* (*Twelve Angry Men*, Sidney Lumet, 1957), una obra originalmente escrita para la televisión por Reginald Rose. Una vez emitida en la cadena CBS, el autor la adaptó para el teatro y posteriormente para el cine. Su densa y profunda temática ha hecho de esta obra un gran éxito internacional. Además de la versión cinematográfica dirigida por Lumet, en el teatro se representó en Londres, Madrid, París, Nueva York, Melbourne, São Paulo, etc. En México, en 2009, se estrenó además de la versión con doce actores una segunda con doce actrices: *12 mujeres en pugna*; y en la televisión española se han hecho dos versiones de esta obra: una en 1961 y la otra en 1973, teniendo gran aceptación por parte del público.

Sin embargo, hay algo que no se acepta en el cine: la interpretación teatral exagerada. Este aspecto casi inevitable por las características del teatro (el espectador en el centro de observación, alejado del escenario), provoca una sobreactuación de los actores para que puedan ser entendidos hasta la última fila, ya sea en el tono y altura de la voz como en la gesticulación. Esta intensificación solo se acepta en casos muy especiales, como en *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950), donde Gloria Swanson, interpretando a Norma Desmond (una antigua estrella del cine mudo que vive fuera de la realidad), representa un personaje que sobreactúa permanentemente, enfatizando su pasado en el cine sin palabras.

La sobreactuación era una de las quejas de Buñuel al trabajar con actores mejicanos, ya que esta forma de interpretación era, y es normal en México, tierra de melodramas teatrales y cinematográficos, y de una fuerte industria de culebrones televisivos. A pesar de los esfuerzos del director por minimizar la exageración interpretativa, se puede encontrarlo en todas sus películas del periodo mejicano, como por ejemplo en *Subida al cielo*, *El bruto*, *Él*, *El río de la muerte* e incluso en la excelente *Ensayo de un crimen*.

El intento de Buñuel para corregir estos tics interpretativos es relatado por Jacqueline Andere, una de las actrices de *El Ángel Exterminador*: "Como nada más trabajaba en televisión y en la televisión tienes que hablar con todo... con las manos... Él [Buñuel] tenía que tomarme un gran close... entonces las cejas se me iban para arriba...

hablaba como en televisión... como solíamos hacer. Él [Buñuel] decía, 'en el cine es otra cosa: tu hablas con tus ojos y no con las cejas, tienes que dar todo con sus ojos'"<sup>5</sup>.

Además de los largos diálogos, la dependencia de la interpretación de los actores y los demás recursos ya mencionados, ¿qué otros elementos podrían caracterizar las relaciones entre el teatro y el cine? Para Charles Tesson, "[...] el plano secuencia y la profundidad de campo tienen la virtud de devolver el teatro al cine". Estas palabras contrarían el pensamiento de André Bazin que afirma que estos dos elementos son maneras inmejorables de transmitir el realismo del cine, al contrario del montaje, que no respeta la verdad del nexo entre el espacio y el tiempo (en Tesson, 2012, p. 38 y 39).

Aunque Buñuel no sea tajante, como se ve en las afirmaciones anteriores, sí que valoraba estos elementos: "Tiendo a la toma larga, a eliminar cortes dentro de la secuencia. Así la película se hace más fluida. [...] El plano largo tiene que estar más concertado con la acción y el escenario, pero es más rico" (de la Colina y Pérez Turrent, 1999, p. 60).

Ahora bien, la discusión sobre la presencia del teatro en el cine es generacional: el público de hoy tiene cada día menos contacto con el teatro para tenerlo como referencia, sin hablar de los estudiantes de audiovisual, entre los que puede darse el caso de que nunca hayan asistido a una obra. La transferencia de los recursos teatrales al cine ya está asimilada y por tanto hacen parte del lenguaje cinematográfico.

Sin embargo, es importante reflexionar sobre esta relación ya que Luis Buñuel sí ha vivido en la época del teatro, de la evolución del cine y de la influencia del primero sobre el segundo. Además, Buñuel es contemporáneo de una posible simbiosis entre ambas artes, considerando que el teatro también aprendió algo del cine.

"Pero esa es otra historia y debe ser contada en otra ocasión", frase tomada de *La historia interminable*, novela de fantasía del escritor alemán Michael Ende, que fue llevada al cine en 1984 por el director Wolfgang Petersen.

---

<sup>5</sup> Entrevista de autor desconocido, extraída de youtube.com

### 2.4.7.2.1. El teatro del Absurdo

El teatro del Absurdo es considerado un subgénero del teatro, que aunque mantiene la estructura dramática (la acción, los personajes y el espectáculo) se plantea la subversión de las estructuras aristotélicas. Sin embargo, según Núñez Ramos (1981, p. 632), esta subversión “no significa destrucción y sustitución de esas categorías por otras, pero sí una transformación radical en la forma de concebirlas”.

Aunque el término fue acuñado por Martin Esslin cuando escribió *El teatro del Absurdo* en 1961, es aplicado de manera retroactiva a las obras de Eugène Ionesco, *La cantante calva* (*La Cantatrice Chauve*), que se estrenó en el Théâtre des Noctambules en 1950 y *El rinoceronte* (*Rhinocéros*), escrita en 1959; y a la famosa obra de Samuel Beckett *Esperando a Godot* (*En attendant Godot*), de finales de los años 40 y estrenada en 1953.

Esslin, en la primera edición de *El Teatro del Absurdo*, además de Ionesco y Beckett presentó a Jean Genet y Arthur Adamov como precursores y definidores de este movimiento artístico.

El adjetivo ‘absurdo’ se aplica por la aparente carencia de significado en este tipo de obras, lo que hace que muchos las clasifiquen como antiteatro. Otras características destacables del Teatro del Absurdo son los diálogos repetitivos, inconexos y muchas veces incoherentes, unidos a la falta de argumentación dramática y estructura secuencial. Estas particularidades provocan en la obra una atmósfera onírica, sin embargo la intencionalidad existencialista es latente y permanente, soliendo tener como objetivo una crítica a la sociedad.

A este tipo de teatro Jaime Rest (1979, p. 10) le suma otra característica: “Los autores de Teatro del Absurdo enfatizan la ausencia de una realidad que sea inteligible para las expectativas humanas y a veces utilizan un humorismo profundamente cáustico para enunciar una visión pesimista del hombre contemporáneo, privado de toda certidumbre y acosado por múltiples angustias”.

Este humor mencionado no hace parte de una de sus raíces, el existencialismo, como se puede ver en esta frase de Kafka: “Si el universo no puede ser completamente explicado en términos racionales, entonces hemos de resignarnos y admitir honestamente que el universo es absurdo”.

Y es a través del absurdo y del fantástico que Kafka muestra en sus obras la condición indefensa del ser humano delante de la poderosa maquinaria del capital y del poder, llevándole a la insignificancia: en *La metamorfosis*, Gregor Samsa, un hombre corriente, se despierta un día convertido en un repugnante insecto y acaba siendo rechazado por su familia; en *El proceso*, Joseph K., un bancario anónimo, es arrestado sin razón y se enfrenta a un juicio sin saber de qué le acusan; en *El Castillo*, un agrimensor reconocido como K., intenta una y otra vez inútilmente acceder a las misteriosas autoridades que gobiernan el pueblo donde le contrataron.

Fernández Chapo confirma la vocación crítica existencialista del Teatro del Absurdo, que a su vez reclama una actitud contra el inmovilismo humano delante de su propia existencia, ofreciendo otro punto de vista para representar la realidad: "Uno de los principales materiales con los que se nutren los cultores del Teatro del Absurdo para la constitución de su poética son las convenciones sociales y lingüísticas. Pensemos que este género teatral surge como respuesta a una 'realidad' agobiante y negativa, y tiene la pretensión de desestructurar, de atomizar todas aquellas convenciones sociales que a lo largo de la historia se fueron conformando como naturales".

El Teatro del Absurdo rompe con la estructura narrativa clásica del 'principio, medio y final', pero mantiene el propósito de convertirse en un todo homogéneo e inteligible (aunque no previsible), como dice Ionesco (1975, p. 205): "Una obra de teatro es una construcción constituida por una serie de estados de conciencia, o de situaciones, que se intensifican, se densifican, luego se enlazan, sea para desenlazarse, sea para acabar en una confusión insostenible".

Núñez Ramos (p. 634 a 641) organiza cómo se produce la subversión de la narrativa clásica en Teatro del Absurdo, bajo estos tres aspectos: la acción, los personajes y el espectáculo.

### **Subversión en la acción**

1. Transformación repentina del personaje (en *Esperando a Godot*, Lucky se vuelve mudo de un día para otro, y Pozzo se queda ciego y sin defensa). En la acción falta la lógica, pero no la progresión y evolución.

2. Intensificación progresiva de la situación inicial. Por ejemplo, movimiento paulatino de sinsentido parcial al sinsentido total, de la extravagancia al absurdo (*La cantante calva*).
3. Inversión del principio de casualidad. Las causas producen efectos contrarios a los que cabría esperar. Por ejemplo, en *Jacobo o la sumisión* el protagonista no quiere casarse porque no encuentra suficientemente fea a su futura esposa.
4. Énfasis rítmico y/o emocional. Para crear una impresión de desenlace, para producir la ilusión de que la acción avanza, evoluciona, lonesco, particularmente, acelera de pronto el ritmo y/o aumenta la tensión emotiva. Así, por ejemplo, en *La lección* la agresividad del profesor hacia la alumna va aumentando progresivamente hasta llegar al asesinato. Sin embargo, Nuñez Ramos advierte que el desarrollo de la acción es un factor teatral más que verbal, y que los conflictos no son provocados por los diálogos, sino por la expresión general del actor y por otros factores audiovisuales.
5. Repeticiones. Se pueden encontrar dos tipos de repeticiones en el Teatro del Absurdo: la repetición pura y simple (la recurrencia de elementos equivalentes) y la variación o repetición parcial acompañada de variaciones.

En el primer caso, la repetición de elementos equivalentes sólo existe desde un punto de vista formal, pues esas formas, aunque idénticas, poseen distintas funciones según su lugar de aparición. Todo puede ser objeto de repetición: palabras, ruidos, movimientos, gestos y, cada vez que se repiten, pueden tener un significante distinto.

El segundo caso, la repetición parcial acompañada de variaciones, supone la misma progresión obsesiva de la simple, pero genera simultáneamente una ampliación, con la introducción de un nuevo aspecto que estaba ausente antes y que transforma una situación que básicamente no deja de ser idéntica. Nuñez Ramos hace un símil muy ilustrativo comparando las escenas con una secuencia de ampliaciones fotográficas: a cada ampliación se va descubriendo nuevos aspectos de una misma fotografía.

### **Subversión en la estructura de los personajes**

Si en la dramaturgia tradicional los personajes son caracterizados por su individualidad, su riqueza psicológica o un comportamiento variable que refleja su identidad y su funcionalidad (el juego de fuerzas y relaciones con otros personajes), en los del Teatro del Absurdo están dibujados como un contrapunto a estas características: no tienen sustancia psicológica, no definen figuras más o menos estables, ni se encuadran en el juego de fuerzas entre personajes.

La razón es que el Teatro del Absurdo no tiene pretensiones aparentes de ahondar en el psicológico, ya que su objetivo es más bien denunciar la falta de vida interior, ignorando cualquier otro principio regulador del comportamiento que no sea el absurdo. Con esto, la noción de identidad individual se pierde para dejar su sitio a una pluralidad indeterminada. El personaje es simplemente fuerza en acción e intensidad pura, careciendo de identidad. El carácter, manifestado a través de actos y palabras del personaje, cambia constantemente como si el mismo cuerpo soportara sucesivamente a distintos personajes, o por el contrario, todos los personajes parecen el mismo, pudiendo comportarse y hablar de la misma manera, como ocurre en Beckett.

### **Subversión en el espectáculo**

Con lo dicho anteriormente, el espectáculo se transforma en algo único en el Teatro del Absurdo. Junto con el actor, que lleva todo el peso de la acción (no precisamente con el lenguaje, pero con el tono de la voz y la expresión corporal), los elementos escénicos cobran particular importancia. Como por ejemplo los ruidos y la luz (o su ausencia).

En un espacio escénico que no suele cambiar, la iluminación es un componente más de la situación, que, combinada con los demás elementos escénicos y con el diálogo, colabora en busca de una unidad de efecto.

Como no podría ser otra forma, el espectador capta la totalidad de la obra a través de una sucesión de elementos interdependientes, y como afirma Nuñez Ramos, esta estructura tiene una semejanza con la forma del sueño, en la que los acontecimientos aparecen yuxtapuestos; intervienen el azar y la ambigüedad en las relaciones entre los diferentes elementos y los personajes están desdibujados.

Ahora bien, estas identificaciones y ejemplos son observaciones hechas sobre obras ya realizadas. Se supone que este tipo de obra se deriva de las fuerzas imaginativas del autor y que su estructura (o falta de ella) puede ser distinta o poco parecida a lo relatado aquí en una nueva obra, ya que como dijo Ionesco “cuando escribo intento impedir que intervenga el pensamiento discursivo o la consciencia diurna, dejo surgir las imágenes tanto como es posible: eso no es nunca completamente puro”.

#### **2.4.7.2.2. El teatro del esperpento**

Por las mismas razones que los existencialistas cuestionan profundamente la existencia humana, los autores del Teatro del Absurdo pusieron en escena las dificultades humanas frente a un mundo moderno irreconocible y lleno de contradicciones.

Siendo así, no es casualidad que este tipo de teatro haya tenido tanto éxito en Sudamérica, (especialmente en Argentina, Uruguay y Brasil): un continente asolado en los años sesenta y setenta por dictaduras violentas y oscuras, que ayudaron a acentuar las diferencias sociales, culturales y económicas. El abuso de poder, los privilegios y un sinfín de actos sinsentidos, ayudaron a consolidar un sistema de castas en todos los países del continente, ya castigados desde sus orígenes. De forma inevitable, todos estos hechos provocaron el desconcierto y el desajuste del individuo, llevándole, muchas veces, a una exclusión social.

Esta condición de un estado permanente de absurdo está condensada en esta frase que acompañaba el cartel de la película *Snuff* (Michael Findlay, Roberta Findlay, Simon Nuchtern, 1976) en su estreno en Nueva York: “Una película que sólo podía haberse rodado en Sudamérica, donde la vida humana no vale... nada”.

Delante de percepciones del absurdo, siempre surge una reacción intelectual: “el sentido trágico de la vida española sólo puede ofrecerse con una estética sistemáticamente deformada”, como afirmó Valle-Inclán.

La reacción de Ramón María del Valle-Inclán se materializó en un estilo que se caracteriza por la deformación grotesca de la realidad, al servicio de una implícita intención crítica de la sociedad: el Teatro del Esperpento. Este género dramático hace su

aparición en 1920 con *Luces de bohemia* (estrenada en el teatro en 1963), culminación de un estilo del que puede encontrar indicios desde sus primeras obras.

Horcas Villarreal recopila las particularidades del Teatro del Esperpento, que se caracteriza por tener lo grotesco como forma de expresión: la degradación de los personajes; la cosificación de los personajes, reducidos a mero signo o a muñecos; la animalización o fusión de formas humanas y animales; la transformación del lenguaje coloquial en lenguaje literario, frecuentemente investida de todo tipo de intertextualidades; el abuso del contraste; la mezcla de mundo real y de la pesadilla; la distorsión de la escena exterior. A la vez, el autor apunta que la realidad es sistemáticamente deformada en este género: la apariencia de burla y caricatura de la realidad; el significado profundo, semi-transparente, cargado de crítica e intención satírica que constituye la auténtica lección moral; la presencia de la muerte como personaje fundamental.

Ahora bien, detrás de lo bufo, lo grotesco, lo cómico y lo absurdo se vislumbra siempre una situación dramática. Esa frontera indecisa entre tragedia y farsa es el armazón sobre el que se construye el esperpento. De este modo, la tragedia de España se convierte en espectáculo inquietante pero cómico. Todos los elementos del esperpento -personajes, ambientes, palabras y gestos- sirven para proyectar toda la vida miserable de España (*Luces de Bohemia*, escena XII). El furor de Valle llega a todos los rincones y casi nada escapa a ese proceso esperpentizador. (Cátedra Valle-Inclán / directora Margarita Santos Zas. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes).

Ese proceso esperpentizador parece tener antecedentes en las obras de Goya, como afirma el propio Valle-Inclán, a través de las palabras del personaje Max Estrella en *Luces de Bohemia*: "El esperpentismo lo ha inventado Goya" (Valle-Inclán, 1983, p. 132 en Rubio Jiménez, 2006, p. 23); y en los sainetes del siglo XVIII. Y consecuentes, como las películas de Berlanga. Esto lleva a pensar que explicar el universo a través del absurdo faz parte de la cultura española, construyendo así la versión latina del existencialismo.



### 2.4.7.3. Mitología nórdica: las Valquirias



Img. 54. Leticia, la Valquiria. *El Ángel Exterminador*.

En *El Ángel Exterminador* se encuentra un personaje discreto, Leticia, que desde el principio de la película lleva el apodo de Valquiria. A primera vista se trata de un apodo superficial y lleno de maldad expresado en diálogo paralelo durante la cena en la casa de los Nóbile:

–¿La Valquiria?

–Sí, la Leticia.

–Yo la nombro así porque es una fiera... y virgen.

–¿Virgen? ¿Pero usted lo cree?

–¡Uhu! Dicen que todavía conserva este objeto. Tal vez se trata de una perversión.

Considerando que este apodo tuviera una importancia en el desarrollo de la película, se abrió este apartado para conocer su significado e identificar brevemente este personaje de la mitología nórdica como referencia creativa en el discurso de *El Ángel Exterminador*:

**Valquirias:** Ninfas del palacio de Odín, a menudo comparadas con las Amazonas. Mensajeras de los dioses, guías de los combates, conducen a los héroes a la muerte y una vez introducidos en el paraíso les escancian la cerveza y el hidromiel. Excitan a los combatientes, por el amor que sus encantos insuflan en su corazón y por el ejemplo de su bravura encabezando las batallas, sobre corceles rápidos como los nubarrones y como las olas levantadas por la tempestad. Simbolizan a la vez la embriaguez de los impulsos y la ternura de las recompensas, la muerte y la vida, el heroísmo y el reposo del guerrero. Menos salvajes y crueles, quizás, que las Amazonas, son tan ambiguas como ellas. Representan la aventura del amor, concebido como una lucha, con sus alternancias de éxtasis y de caída, de vida y de muerte.

Solo por esta definición sobre las Valquirias (o Valkirias), encontrada en el *Diccionario de los símbolos* (Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 1045), se lleva a pensar sobre la importancia de la mitología en el referente humano a la hora de conformar y actuar en la sociedad, tema de *El Ángel Exterminador*. Korstanje, en su artículo *Aportes de la mitología nórdica para comprender la modernidad: revisión de Max Weber*, hace una profunda reflexión sobre este papel de la mitología en las estructuras sociales y económicas, como por ejemplo en este párrafo:

El capitalismo no sería un resultado de la 'Reforma Protestante', sino una forma de sentir enraizada en la 'mitología nórdica' que precede a ambos movimientos. La negación del hombre a la muerte no está dada por la figura de la crucifixión de Cristo, sino por el 'Crepúsculo de los dioses' donde Odín y su linaje son asesinados por los gigantes. Predestinación, movilidad y venganza son valores culturales profundos que explican más sobre nuestro mundo actual que la ascesis cristiana (2012, p. 175).

Aunque sea tentador profundizar en la investigación de Korstanje como argumento para este estudio, se aborda exclusivamente y de manera resumida la figura y el papel de las Valquirias. La intención es conocer el grado de relación entre el apodado a Leticia y su rol en la representación de la sociedad propuesta por Buñuel en esta película.

Las Valquirias son deidades femeninas, que al mando de Odín, tenían el propósito de elegir los más heroicos de aquellos caídos en batalla y llevarlos al Valhalla, donde se convertían en espíritus guerreros. Las Valquirias tenían también la responsabilidad de curar los guerreros y deleitarles con su belleza. Una vez recuperados, harían parte del ejército de Odín para que luchasen a su lado en la batalla del fin del mundo.

A lo largo de la historia el mito de las Valquirias ha sido representado de varias maneras, cabalgando en corceles alados o como jinetas de lobos; en vestiduras suaves y sensuales o con armaduras metálicas que, con sus brillos, provocaban la aurora boreal.

Sea como fuera su representación, sus características predominantes son la fuerza, la magia, la servidumbre al hombre, pero también las figuras de la muerte y de la guerra.

#### 2.4.7.4. El surrealismo

Es casi imposible hablar del movimiento surrealista sin mencionar el dadaísmo, ya que ambos comparten la misma ideología en un comienzo de siglo marcado por transformaciones que impulsaron el cuestionamiento y el rechazo del pasado, del mismo modo que un presente en que el arte estaba estrechamente vinculada con el capitalismo burgués.

Los inicios del dadaísmo tiene lugar en 1916, cuando Hugo Ball, un poeta y filósofo alemán abre el *Cabaret Voltaire*, en Zurich, y allí se reúnen artista afines a la idea de la ruptura con la realidad establecida, marcada en esos momentos por la Primera Guerra Mundial.

Tristan Tzara, uno de los líderes del dadaísmo, expresa así en el *Manifiesto Dadaísta* de 1916 la desilusión dadaísta con la forma en que el siglo XX inicia: “Estoy contra los sistemas, el más aceptable de los sistemas es no tener, por principio, ninguno”.

Dawn Ades, (en Stangos, 2000, p. 180) identifica dos grupos relevantes dentro del dadaísmo: el de aquellos que, como Hugo Ball y Jean Arp, buscaban un arte nuevo para reemplazar el esteticismo desgastado; y un segundo, liderado por Tristan Tzara y Francis Picabia, comprometido con atacar el arte convencional a través de las burlas, ironías e irreverencias y de esta manera generar la creación por destrucción.

Sea como fuere, lo que une a todos los dadaístas es la mirada crítica de su tiempo, la irreverencia acompañada de escándalos y la búsqueda del arte de la ruptura: el arte del azar (Tzara compone poemas con recortes de palabras aleatorias tomadas de periódicos y Jean Arp dibuja para luego romper en pedazos la hoja de papel y recomponer un nuevo diseño con estos pedazos); *performances* como la lectura del Manifiesto Anarquista de Serner, *Disolución final*, acompañado de un muñeco sin cabeza que el público despedaza; frases provocativas como las de Arthur Cravan (“El arte es una farsa y los artistas son todos farsantes”); la ironía y provocación de Marcel Duchamp con su *Ready-made* ‘La fuente’, o con la creación de su alter ego femenino Rose Selavy, etc.

Hemos logrado romper el circuito de la inconsciencia absoluta en el público, que olvidó las fronteras de la educación de los prejuicios y experimentó la conmoción de lo nuevo.

Al tomar esta frase del dadaísta Tristan Tzara y ponerla junto con la descripción del surrealismo ofrecida por Rial Ungaro (2004, p. 3), se podría pensar que el dadaísmo y el surrealismo son la misma cosa:

Es el movimiento artístico más importante de entreguerras, pero sus intenciones no se limitan al arte. Su finalidad es transformar la vida a través de la liberación de la mente del hombre de todas las restricciones tradicionales que la esclavizan. La religión, la moralidad, la familia y la patria se convierten así en instituciones a revisar. Para el surrealismo, el enemigo más importante que hay que combatir es la razón.

Pero la gran diferencia entre los dos movimientos es que el dadaísmo está asentado en lo espontáneo y en lo anarquista, como describe estos dos versos de Arp: "Dadá está a favor del sinsentido, lo que no es el no sentido, / dadá es sin sentido como la naturaleza y la vida"<sup>6</sup> ; mientras que el surrealismo está estructurado en reglas y principios como describe una de sus definiciones en el primer *Manifiesto del Surrealismo*:

SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.

"Fue Breton, [un dadaísta], el que finalmente puso fin al Dadá con la organización de una serie de eventos desmoralizantes en 1921 [...]", escribe Dawn Ades (Stangos, 2000, p. 188). Y fue el mismo André Breton quien lidera el surgimiento del Surrealismo.

Cabe aquí hacer un alto y reflexionar sobre algunos aspectos:

Como señala Stangos (2000, p. 8), hasta el principio del siglo XX las artes fueron, por lo general, percibidas en términos de categorías amplias de clasificaciones a posteriori (lo que los historiadores del arte llaman estilos). A partir de entonces, tomaban cuerpo

---

<sup>6</sup> Jean Arp retrospectiva 1915-1966. Círculo de Bellas Artes.

a través de los movimientos, que, en la opinión del autor “[...] parecían sucederse uno al otro en una aceleración creciente, hasta que llegaron al punto de ser tan fugaces, tan efímeros, que eran casi imperceptibles, excepto por el experto”.

El doctorando se pregunta si el espíritu reformador del arte debe ser proclamado, como en el caso del Surrealismo con sus manifiestos, o debe ser percibido desde el exterior y si la conversión del Dadaísmo al Surrealismo fue natural o un golpe de estado liderado por Breton.

¿Acaso no sería una actitud como la de Idi Amin Dada (cogido por la casualidad por su apellido), dictador militar y tercer presidente de Uganda entre 1971 a 1979, al proclamarse *Conquistador del Imperio Británico* y al día siguiente serlo? O, como es reconocido por las nuevas generaciones, *¿El último rey de Escocia*, título irreal y popularizado por la película del mismo nombre (*The Last King of Scotland*, Kevin Macdonald, 2006)?

Dawn Ades (Stangos, 2000, p. 108 a 120), apoyado con una extensa bibliografía, resuelve estas cuestiones y amplía el conocimiento sobre el Surrealismo, al afirmar que fueron necesarios dos años para que el movimiento se afanzara: entre 1922 y 1924 quedaron conocidos como *la période des sommeils*, donde los futuros surrealistas (Breton, Eluard, Aragon, Robert Desnos, René Crevel y Max Ernst) pasaron investigando las posibilidades del automatismo y de los sueños, los cimientos para el futuro movimiento.

Los recursos experimentados, según el autor, fueron el hipnotismo y las drogas. En un artículo titulado *Entrée des médiums*, en 1922, Breton describe la excitación que sintieron cuando descubrieron que, durante un trance hipnótico, algunos de ellos, especialmente Desnos, podían producir sorprendentes monólogos, escritos y hablados, repletos de imágenes vividas, comparados con los que serían capaces de crear en un estado consciente. Pero una serie de incidentes perturbadores, como el intento de suicidio en masa de todo el grupo durante un trance hipnótico, les llevó al abandono de estos experimentos.

Por esta razón, en el primer *Manifiesto Surrealista*, Bretón evita toda discusión sobre auxiliares mecánicos, como drogas o el hipnotismo, enfatizando el surrealismo como actividad natural, no inducida.

En 1924, tuvieron lugar tres acontecimientos que dan forma definitiva al nuevo movimiento, informa Martínez Muñoz (2001, p. 112 y 113): la publicación del (ya mencionado) *Manifiesto Surrealista* que explica su carácter pragmático, la aparición del primer número de la revista surrealista *La Révolution Surréaliste* y la creación de *La Oficina de Investigaciones Surrealistas*, que sería su centro de operaciones, bajo la dirección de Antonin Artaud. Esto generó una atmósfera de expectativa exultante y muchos jóvenes escritores y artistas plásticos se adhirieron al nuevo movimiento.

La autora apunta también el origen del nombre del movimiento:

que es un homenaje a Apollinaire que había calificado una obra suya, '*Les mamelles de Tirésias*', como drama surrealista. Bretón así reconoce su deuda con el que fuera no sólo un infatigable defensor de las vanguardistas, sino temprano promotor del automatismo psíquico y del valor revelador del sueño, que son las claves de identidad del pensamiento surrealista.

Afirma Bretón, en el primer *Manifiesto Surrealista*, que el origen de su interés por el automatismo viene de los estudios de Freud en su época de estudiante de medicina:

En aquel entonces, todavía estaba muy interesado en Freud, y conocía sus métodos de examen que había tenido ocasión de practicar con enfermos durante la guerra, por lo que decidí obtener de mí mismo lo que se procura obtener de aquellos, es decir, un monólogo lo más rápido posible, sobre el que el espíritu crítico del paciente no formule juicio alguno, que, en consecuencia, quede libre de toda reticencia, y que sea, en lo posible, equivalente a pensar en voz alta.

Los surrealistas siempre remarcaron que el automatismo revela la verdadera naturaleza de la persona que lo practica, ya que es el medio más perfecto para alcanzar y desvelar el inconsciente. A la vez, inspirados en Freud, afirmaban que los sueños eran también una herramienta para la creación, por ser el momento en que la mente consciente disminuye su control y permite que la mente inconsciente asuma su condición de expresión directa.

Pero, como afirma Dawn Ades, “sería un error pensar que, debido a los aparentes orígenes en la teoría psicoanalista, el espíritu de investigación científica presidiera los primeros años del surrealismo”.

Siguiendo sus argumentos, el autor opina que el uso que los surrealistas hicieron de los estudios de Freud sobre las técnicas de libre asociación y de la interpretación de los sueños fue, en muchos aspectos, abiertamente opuesto a las intenciones del psicoanalista, citando como argumento esta frase del *Manifiesto Surrealista*: “El hombre propone y dispone. Tan sólo de él depende poseerse por entero, es decir, mantener en estado de anarquía la cuadrilla de sus deseos, de día en día más temible. Y esto se lo enseña la poesía”.

Y finaliza este argumento con estas palabras: “Alentar deliberadamente los deseos indisciplinados del hombre es contrariar frontalmente el psicoanálisis de Freud, que estaba destinado a curar los trastornos mentales y emocionales del hombre, habilitándole a ocupar su lugar en la sociedad y a vivir, como dijo Tzara, en un estado de normalidad burguesa”.

Aunque el surrealismo deba a la pintura su popularidad, fue presentado en el *Manifiesto Surrealista* como un movimiento literario, mencionando la pintura solo en una nota al pie de página. Esta orientación inicial del surrealismo llevó a Pierre Naville, uno de los primeros editores de *La revolución Surrealista*, a negar que pudiera existir una pintura surrealista:

Nadie ignora ya que no hay pintura surrealista. Ni los trazos de lápiz librados al azar de los gestos, ni la imagen que reconstruye las figuras del sueño, ni las fantasías imaginativas, está claro que no pueden ser así calificados. / Lo que hay son espectáculos. / La memoria y el placer de los ojos: ahí reside toda la estética (en Revista De arte, 11, 2012, p. 204)

André Breton respondió a esta acusación en una serie de artículos publicados en *La Revolución Surrealista*, los cuales fueron editados en un libro en 1928 (*El surrealismo y la pintura*), donde analizaba las obras de Picasso, Braque, De Chirico, Max Ernst, Man Ray, Masson, Arp, Miró y Tanguy. Breton no intenta definir la pintura surrealista como tal.

Lo que hace es abordar la cuestión de otra manera, evaluando la relación individual de cada pintor con el surrealismo.

En una entrevista de Miró a James Sweeney (en Stangos, 2000, p. 115) describe así cómo es su proceso creativo: "Empiezo a pintar, y mientras pinto, el cuadro empieza a afirmarse o sugerirse bajo mi pincel. Mientras trabajo, la forma empieza a señalar una mujer, un pájaro... La primera etapa es libre, inconsciente. Sin embargo, la segunda fase es cuidadosamente calculada".

Aunque este apartado sobre el surrealismo sea breve, cabe aquí destacar algunas reflexiones en el intento de condensar y entender este movimiento. La primera es que en el movimiento predominan dos características fuertes: una es la actitud del artista surrealista que busca derrumbar lo socialmente establecido; y la otra es la búsqueda de llegar al inconsciente y así hacer un arte libre e innovador.

En cuanto a la faceta rebelde y transgresora de los surrealistas (por cierto, heredada del Dadaísmo), no se discute, ya que el ambiente vivido en las primeras décadas del siglo XX fue propicio a la aparición de renovadores, transgresores, perturbadores, reformadores, inconformistas, agitadores y revolucionarios. Se puede ver con normalidad una resistencia frente a una sociedad 'enyesada' por las costumbres, religiones, e instituciones trasnochadas de principio de siglo.

Sin embargo, ¿qué pensar de las técnicas utilizadas por los surrealistas para engañar el consciente y acceder al inconsciente con el propósito de hacer un arte libre? A la vez, ¿qué relación real puede tener estas técnicas con las teorías de Freud?

Si se considera este fragmento de una carta que Freud escribió a André Breton, la relación entre el surrealismo y la psicoanálisis es bien poca:

A pesar de que recibo numerosos testimonios del interés que usted y sus amigos muestran hacia mis investigaciones, yo mismo no estoy capacitado para entender qué es lo que quiere el surrealismo. Quizá no estoy de ningún modo hecho para comprenderlo, yo, que me encuentro tan alejado del arte (en Iribas Rudín, 2006, p. 28).

Esta dicotomía se explica con estas palabras de Molina Barea (2012, p. 168):



Los surrealistas se acercaron a la obra de Freud para entresacar aquellos aspectos que despertaron su interés; para apropiarse de ellos y, en cierto modo, reinterpretarlos, empleándolos libremente y aplicándolos en sus creaciones a través de los métodos artísticos y procedimientos estéticos determinados por el grupo (escritura automática, imaginación poética, humor onírico, etc.). Podría decirse que las obras nacidas del surrealismo están plagadas de elementos freudianos al margen de Freud...

Teniendo en cuenta las experiencias de Bretón y sus seguidores, y considerando posible estos procedimientos (aunque “al margen de Freud”), cabe preguntarse si es posible abrir las puertas del inconsciente en todas las actividades artísticas, además de la literatura.

En la literatura, por sus condiciones individuales, la idea remitida es un flujo que puede venir del inconsciente hasta la pluma del escritor. O, en el caso de un orador, este flujo terminaría en su lenguaje verbal. En las artes plásticas, el artista, en su condición también de individualidad, puede canalizar el turbión creativo del inconsciente hacia el sustrato que elija, aunque Miró, en su experiencia, afirma que esto se aplica en la fase inicial de la creación y luego la racionalidad domina a la ejecución del trabajo.

¿Qué decir del cine, donde están involucradas tantas personas? ¿El momento de la creación se limita única y exclusivamente al guión (el momento de la individualidad del director/autor identificado como surrealista)?

Excluyendo las obras experimentales sin ningún vínculo con la industria cinematográfica, parece que la mayoría de la producción cinematográfica está conducida a construir un sentido, aunque, muchas veces, el sinsentido pueda estar presente y hace parte de este sentido, o la negación de lo mismo. Todo lleva a creer que las obras cinematográficas siempre están hechas para un público, sea este masivo o minoritario. Todo lleva a creer que un productor, al hacer una inversión en una película, querrá al menos recuperar su dinero. Todo lleva a creer que un productor apuesta por la genialidad de un director/autor, sabiendo que la recaudación será pequeña a cambio de prestigio.

No se puede ignorar que, una vez hecho el guión literario, éste será reescrito en todas sus fases posteriores: en el guión técnico, el director lo representará en acciones,

donde los planos son minuciosamente elegidos; en la preproducción donde todo un equipo técnico influirá positivamente, con argumentos racionales, en la construcción de los elementos narrativos (decorado, iluminación, maquillaje, etc.); durante la producción el director podrá reescribir (aunque parcialmente) su narrativa: rodar un plano que no estaba previsto, eliminar otro que ha perdido el sentido o hasta incluir nuevos planos fruto de sus ocurrencias, algunas citadas en este estudio. Y por fin, en la postproducción, la película vuelve a ser escrita por un editor consciente en dar ritmo a la puesta en serie, al escoger a conciencia los puntos de cortes, en posicionar los ruidos y la música donde les correspondan, etc.

De esto se concluye que la creación con estímulos del inconsciente se aplicaría en el proceso creativo del guión literario (aunque con reservas, ya que, en el momento que se revisa la historia o se cuestiona lo escrito, se abre la puerta del consciente).

Ahora bien, tal vez lo más importante no es atribuir exclusivamente al inconsciente la creatividad libre, ya que ésta viene también de la capacidad de liberar la 'resistencia', por usar una expresión freudiana, y presentar elementos que muchas veces pertenecen al propio consciente. Y más que esto, la capacidad de multiplicar el número de combinaciones creativas generadas entre los elementos originarios del inconsciente con los que están en el consciente.

#### **2.4.7.5. El inconsciente**

Para realizar *el análisis e interpretación de la escenificación simbólica de las estructuras freudianas en El Ángel Exterminador* (punto 4.2), es necesario conocer los conceptos sobre el inconsciente establecidos por el psicoanalista. Para este fin, se elige como texto base *Cinco conferencias sobre psicoanálisis* (traducción de Luis López Ballesteros) por su claridad y didacticismo. Debido a la especificidad del tema, se opta por reproducir las ideas del psicoanalista de forma íntegra, lo que implica incorporar citas más largas de lo deseado. Sin embargo, son necesarias para transmitir su pensamiento.

En 1909 Freud, ante un auditorio con personas ajenas al entorno médico, en la Clark University (Estados Unidos), formula sus teorías psicoanalistas haciendo así que se

expanda este conocimiento fuera del continente europeo. Él, de forma clara, transmite sus investigaciones en una serie de cinco conferencias. Su punto de partida fue presentar un caso médico del doctor Josef Breuer (al que atribuyó “dar vida” al psicoanálisis), de una joven que somatizaba sus trastornos psíquicos después de pasar por conmociones anímicas. Con esto Freud afirmaba la vocación del psicoanálisis: la cura de la histeria.

Habíase observado que la paciente, en sus estados de ‘absence’ y alteración psíquica, acostumbraba murmurar algunas palabras que hacían el efecto de ser fragmentos arrancados de un contexto que ocupaba su pensamiento. El médico se hizo comunicar estas palabras, y sumiendo a la enferma en una especie de hipnosis, se las repitió para incitarla a asociar algo a ellas.

Estas palabras murmuradas por la paciente, al principio sin sentido, en realidad eran manifestaciones de los traumas psíquicos vividos por ella que Breuer, identificándoles como recuerdos patógenos, descubrió la necesidad de repetirlos y organizarlos en orden cronológico y precisamente inverso, es decir, comenzando por los últimos, llegando al primer trauma (posiblemente el más importante entre todos) y relacionándolo con los demás para la obtención de la cura. A partir de este pensamiento, Freud explica que “los enfermos histéricos sufren de reminiscencias”. Sus síntomas son residuos y símbolos conmemorativos de determinados sucesos traumáticos.

Para la mejor comprensión de lo que son los sucesos traumáticos y su influencia sobre el paciente, Freud hace un símil con los monumentos erigidos en las ciudades por el ser humano con la intención de marcar un suceso traumático colectivo, dando como ejemplo una columna cerca del puente de Londres llamada ‘The Monument’, erigida en memoria del gran incendio que destruyó parte de la ciudad:

¿Qué pensaríais del que se parara a llorar ante ‘The monument’ la destrucción de su amada ciudad, reconstruida después con cien veces más esplendor? Pues igual a la de estos poco prácticos londinenses es la conducta de todos los histéricos y neuróticos: no solo recuerdan dolorosos sucesos hace largo tiempo acaecidos, sino que siguen experi-

mentando una intensa reacción emotiva ante ellos; les es imposible libertarse del pasado y descuidan por él la realidad y el presente.

Ahora bien, Freud resalta que puede estar dentro de una normalidad la estrecha relación del ser humano con los sucesos traumáticos (muerte de un ente querido, un accidente, etc.), pero apunta que el problema está en el grado de la 'adherencia al pasado', tornándola anormal y fuera del control del individuo. Por otro lado, la represión en situaciones de fuertes excitaciones, al inhibir la correspondiente exteriorización afectiva (en actos y palabras) a los demás y a sí mismo, refuerza el grado de adherencia, con el consecuente aumento de la intensidad de los traumas, provocando progresivamente más angustias, miedos y desequilibrios. Por tanto, el desprendimiento, por no decir la liberación de los traumas provocados por los sucesos, viene a través del recuerdo de las escenas traumáticas vividas por el paciente. Sin embargo, Freud remarca que el simple recuerdo es ineficaz sin las exteriorizaciones afectivas hasta entonces inhibidas.

Para llegar a las escenas traumáticas inhibidas por el paciente Freud, hizo en un principio uso de la hipnosis. Esta técnica le sirvió para descubrir que "en un mismo individuo son posibles varias agrupaciones anímicas, que pueden permanecer hasta cierto punto independientes entre sí, que 'saben nada' una de otras y que atraen alternativamente a la consciencia". Cuando en este desdoblamiento de la personalidad, llamado de 'doble consciencia', permanece constantemente ligada la consciencia a uno de los dos estados, se da a éste el nombre de estado psíquico *consciente*, y el de *inconsciente* al que queda separado de él.

Aunque Freud consideraba el hipnotismo una herramienta valiosa: "El tratamiento catártico [...] tenía por condición sumir al enfermo en una profunda hipnosis, pues únicamente en estado hipnótico podía el paciente llegar al conocimiento que se le escapaba en estado normal"; decidió abandonarlo por constituir un medio auxiliar inseguro y místico. Además se dio cuenta de que el hipnotismo derrumbaba la resistencia del paciente a exponer los acontecimientos traumáticos, pero en estado de vigilia volvía

a ocultar estos acontecimientos (la resistencia seguía activa), lo que constituía una situación ineficaz para su cura.

Partiendo del principio de que los recuerdos olvidados no si pierden, Freud se propone rescatarlos por asociación con otros recuerdos no olvidados, contando con que la fuerza de la resistencia obliga a que estos recuerdos se mantengan inconscientes. Por tanto, la clave es suprimir las resistencias del paciente para que éste pueda llegar a los sucesos que le causaron los traumas:

Las fuerzas que en el tratamiento se oponían, en calidad de resistencia, a que lo olvidado se hiciese de nuevo consciente, tenían que ser también las que anteriormente habían producido tal olvido y expulsado de la consciencia los sucesos patógenos correspondientes. A este proceso por mí supuesto le di el nombre de 'represión', considerándolo demostrado por la innegable aparición de la 'resistencia'.

Sus investigaciones le llevaron a concluir que la 'represión' venía de deseos contradictorios del individuo, intolerables para un modelo ético y estético que ha determinado para su personalidad. Esta falta de aceptación de deseos no admitidos termina por generarle conflictos y lucha interior, cuyo resultado final "era que la representación que aparecía en la consciencia llevando en sí el deseo, inconciliable, sucumbía a la represión, siendo expulsada de la consciencia y olvidada junto con los recuerdos a ella correspondientes". Con esta observación, Freud llega a la conclusión de que la incompatibilidad de deseos con el 'yo' del individuo es el motivo de la represión y sus aspiraciones éticas (o de otros géneros) son las fuerzas represoras. Por tanto, la represión es uno de los protectores de su personalidad anímica, ahorrándole el intenso malestar que sería la aceptación del deseo intolerable.

Para ilustrar el proceso de la represión y su necesaria relación con la resistencia, Freud presenta un símil a la audiencia americana:

Suponed que en esta sala y entre el público que me escucha [...] se encuentra un individuo que se condujese perturbadoramente y que con sus risas, exclamaciones y movimientos distrajese mi atención del desempeño de mi cometido hasta el punto de verme obligado a manifestar que me era imposible continuar así mi conferencia. Al oírme, pónense en

pie varios espectadores, y después de una breve lucha arrojan del salón al perturbador, el cual queda, de este modo, expulsado o 'reprimido', pudiendo yo reanudar mi discurso. Mas para que la perturbación no se repita en caso de que el expulsado intente volver a penetrar aquí, varios de los señores que han ejecutado mis deseos quedan montando una guardia junto a la puerta y se constituyen así en una 'resistencia' subsiguiente a la represión llevada a cabo. Si denomináis lo 'consciente' a esta sala y lo 'inconsciente' a lo que tras de sus puertas queda, tendréis una imagen bastante precisa del proceso de la represión.

Para explicar la lucha y los conflictos entre ambas agrupaciones psíquicas, Freud sigue con su símil:

Suponed que con la expulsión del perturbador y la guardia situada a las puertas de la sala no terminara el incidente, pues muy bien podría suceder que el expulsado, lleno de ira y habiendo perdido toda clase de consideraciones, siguiera dándonos que hacer. No se encuentra ya entre nosotros y nos hemos librado de su presencia, de sus burlonas risas y de sus observaciones a media voz, pero la represión ha sido vana hasta cierto punto, pues el perturbador arma, desde fuera, un intolerable barullo, y sus gritos y puñetazos contra la puerta estorban mi conferencia más que en su anterior grosera conducta. En estas circunstancias, el doctor Stanley Hall [presidente de la Clark University y responsable de la visita de Freud a esta universidad] tomando a su cargo el papel de mediador y pacificador, saliera a hablar con el intratable individuo y volviera a la sala pidiéndonos que le permitiésemos de nuevo entrar en ella y garantizándonos su mejor conducta. Confiados en la autoridad del doctor Hall, nos decidimos a levantar la represión, restableciéndose de este modo la paz y la tranquilidad. Es ésta una exacta imagen de la misión del médico en la terapia psicoanalítica de la neurosis.

Ahora bien, Freud advierte que los histéricos y otros enfermos neuróticos fracasan en la represión de la idea que contiene el deseo intolerable. Logran expulsarlo de la consciencia y de la memoria, ahorrando así aparentemente una gran cantidad de dolor,

pero el deseo reprimido perdura en el inconsciente, esperando la ocasión de ser activado, y cuando esta se presenta,

sabe enviar a la consciencia una disfrazada e irreconocible 'formación sustitutiva' de lo reprimido, a la que pronto se enlazan las mismas sensaciones displacientes que se creían ahorradas por la represión. Este producto sustitutivo de la idea reprimida –el síntoma– queda protegido de subsiguientes ataques de las fuerzas defensivas del 'yo', y en lugar de un conflicto poco duradero, aparece ahora un interminable padecimiento.

Freud, en un intento de simplificar aspectos de una teoría tan compleja como el psicoanálisis, lo consigue con gran claridad al explicar que en el síntoma contiene rasgos de deformación con restos de analogía de la idea primitivamente reprimida y que a través del producto sustitutivo ésta revelará su origen.

Una de estas analogías (en diferentes grados) aceptadas por Freud son las ocurrencias exteriorizadas por el enfermo [...] "que se presentaba en lugar de lo buscado, habíase originado, pues, como un síntoma; era un nuevo y efímero producto artificial sustitutivo de lo reprimido y tanto menos análogo a ello cuanto mayor fuese la deformación que bajo el influjo de la resistencia hubiese experimentado". A estas ocurrencias las llamó 'lenguaje indirecto' y las ejemplifica mencionando los chistes, donde muchas veces es un instrumento para expresarse críticamente, pero de una manera disfrazada y deformada como una alusión y un desahogo en forma de burla, para llegar a propósitos injuriosos, críticos y algunas veces vejatorios. "A esta misma constelación se debe el hecho de que el paciente produzca, en lugar del elemento olvidado que se trata de hallar, una 'ocurrencia sustitutiva' más o menos deformada".

Freud, dando el mérito a Jung por perfeccionarlo, habla del 'experimento de asociación' para interpretar las ocurrencias, igual que para combinar con otros procedimientos: la interpretación de sueños, la evaluación de 'actos fallidos' y 'actos casuales'.

En lo que concierne a la interpretación de los sueños, lo considera como "la Vía Regia para llegar al conocimiento de lo inconsciente y la base firme del psicoanálisis" y por esto Freud considera nuestras producciones oníricas nocturnas la mayor analogía

exterior. Estas producciones, para algunos, de desenfundadas tendencias, inmorales y desvergonzadas, son claves en las teorías de Freud.

Él construye su importancia partiendo del principio de que no todos los sueños son extraños al sujeto que los ha tenido, ni confusos e incomprensibles para él: los niños pequeños (a partir de un año y medio) sueñan siempre con la realización de deseos que han surgido en ellos el día anterior y que no han satisfecho, lo que hace fácil su interpretación. Aunque algo parecido ocurre en los sueños de los adultos, estos se hacen más difíciles de interpretar porque presentan un contenido ininteligible que no deja reconocer los indicios de la realización de un deseo. Esto es así porque los sueños han sufrido una deformación.

Esta deformación en los sueños de los adultos se explica al diferenciar su 'contenido manifiesto del sueño' (el vago recuerdo matinal expresado con las palabras) de las 'ideas latentes del sueño' (las que permanecen en el inconsciente), que promueven un juego de fuerzas anímicas encontradas. O dicho de otra forma: que por obra de fuerzas defensivas del 'yo', el 'contenido manifiesto del sueño' es el sustitutivo deformado de las 'ideas latentes del sueño' (las ideas inconscientes manifestadas en el sueño). Aunque hay una debilitación durante el sueño de las fuerzas represivas, comparado con el estado de vigilia, éstas estarán activas y tienen suficiente energía para ordenar a los deseos que se desfiguren y se enmascaren. De esta manera, Freud resume el resultado de esta lucha de fuerzas: "El sueño manifiesto, que es el que por nuestro recuerdo conocemos al despertar, no puede describir más que como una realización disfrazada de deseos reprimidos".

Como 'elaboración del sueño' llama Freud a la labor para llegar al conocimiento del proceso de deformación, que convierte las ideas inconscientes del sueño en contenido manifiesto del mismo. Además, organiza este proceso identificando dos mecanismos psíquicos: el 'desplazamiento' y la 'condensación'.

Para entender estos dos conceptos, se recurre al capítulo IV de las obras de Freud, *La interpretación de los sueños* (ediciones Amorrortu), donde presenta el 'desplazamiento' como el poder que las ideas reprimidas tienen en el inconsciente, de 'prestar' su valor a otras ideas, de manera que hechos o imágenes 'prohibidos' sean sustituidos por



otros con intensidades débiles para burlar la censura y componer el material del sueño. Para ilustrar el concepto de desplazamiento psíquico, el psicoanalista cita ejemplos de los encontrados en su entorno: la solterona solitaria que transfiere su ternura a los animales, el solterón que se convierte en un coleccionista apasionado, el soldado que defiende a costa de su sangre un paño con rayas de colores (una bandera)...

En cuanto a la 'condensación', se define como un mecanismo que permite que un pequeño detalle pueda representar una idea completa. En el caso de los sueños, su 'contenido manifiesto' es mucho menor y más abreviado que su 'idea latente'. Así describe Freud la condensación y su utilidad:

El sueño es escueto, pobre, lacónico, si se lo compara con la extensión y la riqueza de los pensamientos oníricos. Puesto por escrito, el sueño ocupa media página; en cambio, si se quiere escribir el análisis que establece los pensamientos del sueño, se requiere un espacio seis, ocho o doce veces mayor. Esta relación varía para diferentes sueños; pero su sentido, hasta donde yo puedo determinarlo, nunca cambia. Es regla que se subestime la medida de la compresión producida, pues se juzga que los pensamientos oníricos traídos a la luz constituyen el material completo, cuando en verdad todavía pueden descubrirse otros, ocultos tras el sueño, si se prosigue el trabajo de interpretación.

La importancia de estos dos elementos pueden ser condensada en esta frase de Freud: "El desplazamiento y la condensación oníricos son los dos maestros artesanos a cuya actividad podemos atribuir principalmente la configuración del sueño".

¿Qué sentido tiene para Freud la existencia de pesadillas o sueños de angustia? En principio, él afirma que no contradicen la concepción de los sueños como realización de deseos, ya que la angustia no depende sencillamente del contenido del sueño. "La angustia es una de las reacciones defensivas del 'yo' contra aquellos deseos reprimidos que han llegado a adquirir una gran energía, y es, por tanto, muy explicable su existencia en el sueño cuando la formación del mismo se ha puesto excesivamente al servicio de la realización de tales deseos reprimidos".

Volviendo a los escritos, en *Cinco conferencias sobre psicoanálisis* se encuentra que Freud apunta otro indicador de síntomas que proceden de los mismos complejos y

deseos: los 'actos fallidos', como el olvido temporal de los nombres propios; las equivocaciones orales, escritas y durante la lectura; la pérdida y rotura de objetos, etc. A esto se suman los gestos, jugar con objetos, tararear melodías, etc. Así determina su importancia:

Estas pequeñeces, 'actos fallidos, sintomáticos y casuales', no se hallan tan desprovistas de significación como parece aceptarse, en general, por un tácito acuerdo; muy al contrario, son extraordinariamente significativas y pueden ser fácil y seguramente interpretadas examinando la situación en la que se ejecutan; examen del que resulta que también constituyen manifestaciones de impulsos e intenciones que deben ser sustraídos a la propia conciencia o que proceden de los mismos complejos y deseos que hemos estudiado como creadores de los síntomas y plasmadores de los sueños.

Freud en su exposición didáctica sobre el psicoanálisis a su audiencia americana, alerta de que la dolencia provocada por la formación de síntomas sustitutivos puede tener una 'motivación múltiple', es decir una conjugación de deseos reprimidos.

Al llegar a la cuarta conferencia, el psicoanalista introduce el tema de la sexualidad, que en el ideario popular le hizo conocido y a la vez mal comprendido. Mal comprendido porque su referencia al sexo no se circunda a los genitales y sí a un concepto de deseo afectivo en toda su amplitud. Para él los deseos patógenos tienen su naturaleza en los componentes del erotismo y éstos tienen su génesis en la temprana infancia: "Sólo los sucesos de la infancia explican la extremada sensibilidad ante traumas posteriores, y únicamente por el descubrimiento y atracción a la consciencia de estas huellas de recuerdos, casi siempre olvidadas, adquirimos poder suficiente para hacer desaparecer los síntomas". Y con absoluta rotundidad afirma: "Estos poderosos deseos de la niñez deben ser considerados siempre y con una absoluta generalidad como sexuales".

Freud parte del principio de que la sexualidad no empieza en la pubertad y sí desde la temprana infancia, pues todo individuo, independientemente del género, ya nace con instintos y actividades sexuales. Esta primera manifestación de la vida sexual se obtiene desde el propio cuerpo y aparte de todo objeto exterior, que el psicoanalista denomina 'autoerotismo', atribuyendo el término a Havelock Ellis: "El chupeteo o succión

productora de placer, observable en los niños más pequeños, es un buen ejemplo de una tal satisfacción autoerótica conseguida en una zona erógena”.

Una vez probado el placer provocado por el autoerotismo, que incluye el estímulo masturbatorio de los genitales, el niño o la niña hacen su ‘elección de objeto’, “en la cual se convierte en elemento principal una segunda persona, que debe originariamente su importancia a consideraciones relativas al instinto de conservación. Sin embargo, la diferencia de sexos no desempeña aún en este período infantil un papel decisivo, y sin cometer injusticia alguna puede atribuirse a todos los niños [y niñas] una parte de disposición homosexual”, afirma Freud.

La vida sexual desordenada del niño, muy rica en contenido, pero dissociada de una lógica, le lleva al instinto exclusivo de la consecución de placer. La ‘elección de objeto’ sustituye al autoerotismo, haciendo que quieran ser satisfechos con la persona amada todos los componentes del instinto sexual. Esta elección recae sobre los padres, “... especialmente a uno de ellos, como objeto de sus deseos eróticos, con lo cual no hace generalmente más que obedecer a un estímulo iniciado por sus mismos padres, cuya ternura posee los más claros caracteres de una actividad sexual, si bien desviada en sus fines”.

Freud afirma aquello que ya oímos en el día a día: el padre prefiere en general a la hija, y la madre al hijo. Con esto, la reacción de un hijo varón es canalizar su deseo de ocupar el puesto de su padre; y si es hembra, el lugar de su madre. Los sentimientos despertados en estas relaciones entre padres e hijos y en las de los hermanos entre sí no son sólo de naturaleza tierna y positiva, sino también negativos y hostiles. Este entramado de relaciones ejercen desde el inconsciente una influencia de por vida y por esta razón Freud la nombra de ‘complejo nódulo’.

Pero llegará un momento que este complejo será reprimido. Llegará la hora de la ‘desligadura’ del objeto erótico paterno o materno, donde habrá una selección entre los instintos parciales de la sexualidad y después, “cuando ha de debilitarse la influencia de los padres, la cual ha proporcionado la energía necesaria para estas represiones, recaen sobre la labor educativa importantes deberes, que actualmente no siempre son desempeñados de una manera comprensiva y libre de objeciones”.

Esta educación mencionada por Freud, “no siempre libre de objeciones”, implica una serie de valores familiares y sociales represores, ya que no todos los componentes instintivos originales son admitidos en esta definitiva fijación de la vida sexual del individuo. Ya antes de la pubertad los instintos están bajo el sometimiento de represiones fuertemente energéticas y han aparecido potencias anímicas tales como el pudor, la repugnancia y la moral, que se mantienen, como guardianes de dichas represiones.

El resultado es que algunas personas, “en la época de la pubertad, momento de la marea alta de la necesidad sexual, encuentran en las reacciones o resistencias diques que le marcan su entrada en los caminos, llamados normales, y la hacen imposible vivificar de nuevo los instintos sometidos a la represión”.

Por tanto, dependiendo del grado de represión sufrida y de cómo el individuo la absorbe, el rescate de los placeres sexuales (y del afecto) de infancia serán más o menos satisfactorio en la pubertad y en la vida sexual adulta: “Esta serie de perturbaciones corresponde a las inhibiciones directas del desarrollo de la función sexual y comprende las ‘perversiones’ y el nada raro ‘infantilismo’ general en la vida sexual”.

Por lo expuesto sobre la sexualidad y sus consecuencias, Freud termina su cuarta conferencia describiendo el tratamiento psicoanalítico “como una segunda educación dirigida al vencimiento de los restos de la infancia”.

Cerrando su encuentro con el público americano en su quinta y última conferencia, Freud presenta una confirmación de su hipótesis de las fuerzas instintivas sexuales de la neurosis:

Siempre que sometemos a un nervioso al tratamiento psicoanalítico aparece en él el extraño fenómeno llamado ‘transferencia’, consistente en que el enfermo dirige hacia el médico una serie de tiernos sentimientos mezclados frecuentemente con otros hostiles, conducta sin fundamento alguno real y que, según todos los detalles de su aparición, tiene que ser derivada de los antiguos deseos imaginativos devenidos inconscientes. Así, pues, el enfermo vive, en su relación con el médico, aquella parte de su vida sentimental que ya no puede hacer volver a su memoria, y por medio de este vivir de nuevo en la ‘transferencia’ es como queda convencido, tanto de la existencia como del poder de tales impulsos sexuales inconscientes. La transferencia surge espontáneamente en todas las

relaciones humanas, lo mismo que en la del enfermo y el médico; es, en general, el verdadero vehículo de la influenciación terapéutica y actúa con tanta mayor energía cuanto menos se sospecha su existencia.

Y para terminar este breve recorrido sobre los mecanismos del inconsciente, se reproduce esta conclusión dada por Freud:

...las neurosis no tienen un especial contenido psíquico que no pueda hallarse también en los individuos sanos, o como lo ha expresado C. G. Jung, que los neuróticos enferman a causa de los mismos complejos con los que luchamos los sanos. De circunstancias cuantitativas y de las relaciones de las fuerzas que combaten entre sí depende que la lucha conduzca a la salud, a la neurosis o a sublimaciones compensadoras.

#### **2.4.7.6. La relación Espacio y Tiempo**

Para introducir la relación del espacio con el tiempo tomaremos en consideración tres voces de distintas áreas:

Gilles Deleuze, con su punto de vista filosófico dice: "El cine no presenta solamente imágenes, las rodea de un mundo. Por esto, tempranamente buscó circuitos cada vez más grandes que unieran una imagen actual a imágenes-recuerdo, imágenes-sueño, imágenes-mundo" (2012b, p. 97).

Renfrew y Bahn, que desde un pensamiento totalmente pragmático propio de los arqueólogos, afirman: "¿Cómo detectamos el paso del tiempo? En el curso de nuestras propias vidas, percibimos su paso mediante la alternancia de oscuridad y luz, de la noche y el día y, luego, por el ciclo anual de las estaciones. De hecho, hasta el desarrollo de la astronomía moderna y la física nuclear, éstos fueron los únicos medios de observar el tiempo a lo largo de la vida del hombre" (1993, p. 107).

Y por último, el físico Stephen Hawking que remata: "En la teoría de la relatividad no existe un tiempo absoluto único, sino que cada individuo posee su propia medida del tiempo, medida que depende de dónde está y cómo se mueve (1988, p. 191)".

Se parte por tanto de que la forma de ver y sentir el tiempo es aprendido por el ser humano y que la percepción del tiempo depende de un espacio referencial y de los hechos que lo construye. Es lo que Francisco García García (2006, p. 109) define como tiempo cosmológico, “con sus días y sus noches, con sus estaciones del año, con sus duraciones por las que transita la realidad humana”. Con esto llegamos en la dependencia que existe en el cine entre el espacio, el tiempo y obviamente a la construcción de la puesta en escena. Perona resume este concepto de forma clara:

[...] la construcción del significado está integrada a los significantes y éstos, a su vez, admiten modificaciones de los elementos pero no aislamientos de los mismos. Hay una continua interacción y retroalimentación entre todos los elementos del discurso que provoca un flujo y reflujo de mutua influencia. Por esta misma causa, podemos establecer que el Tiempo y el Espacio son factores constitutivos de la Puesta en Escena, así como la misma Puesta en Escena permite construir el Tiempo y el Espacio Audiovisuales (2001, p. 35).

Esta dependencia se puede observar en *Papillon* (Franklin J. Schaffner, 1973), cuando el personaje Papillon (Steve McQueen) es transferido a una celda especial desprovista de todo, sin comunicación y sin luz. Aquí la puesta en escena es determinante, ya que tiene la función de establecer el tiempo: solo el deterioro físico y mental del personaje da al espectador los códigos del paso del tiempo, ya que tanto el espacio (estático, limitado y anodino) y la falta de referencia de ‘días y noches’, provocada por la oscuridad constante, dan la percepción de que el tiempo se ha estancado. Por otro lado, la puesta en escena es la protagonista en esta parte de la película, no por carencias presentadas en la relación espacio-tiempo y sí porque el director así lo quiso, representando la agonía del personaje en un vacío vivencial, que es representada por un vacío espacial-temporal intencionado.

Para que el espectador entienda el desarrollo del tiempo en el cine, éste necesita referencias espaciales aprendidas de la vida real que le determinen la temporalidad. Es el caso en las películas ya citadas en este estudio: en *Vestida para matar* (*Dressed to Kill*, Brian De Palma, 1980), donde, durante una panorámica vertical de un edificio, el espectador experimenta la sensación de ver el paso del día a la noche. O en el caso de

*Doctor Zhivago* (David Lean, 1965) donde, de un momento a otro, con la ayuda de los recursos audiovisuales, el espectador reconoce que han pasados meses al ver el pasaje del invierno a la primavera.

Con esto, no cabe duda de que el espectador ha aprendido a diferenciar la realidad 'real' de la 'fílmica', lo que le lleva a interpretar el tiempo en pantalla. Pero, es necesario darle coordinadas espaciales, referencias temporales y muchas veces se hace necesario usar artificios fílmicos como los ruidos, la música o el montaje (elementos también reconocidos por el espectador a través del aprendizaje) para la comprensión del tiempo diegético.

Además de ayudar a determinar el tiempo que discurre, el espacio determina **un** tiempo cuando es necesario para la narrativa, como en el caso de *En busca del fuego* (*La guerre du feu*, Jean-Jacques Annaud, 1981): la historia está ambientada en la Prehistoria, donde tres tribus buscan maneras de hacer el fuego. La elección de esta película no es casual: se ven los albores de la humanidad, donde el ser humano aprende a reconocer la amenaza en la noche y en sus sonidos; a identificar el amanecer como el inicio de la jornada, con la consiguiente superación de los peligros, si cabe; a saber que los relámpagos preceden a una tormenta que puede sumirle de nuevo en la oscuridad; o a asumir que el invierno es largo y que es necesario prepararse para sobrevivirlo, etc.

A la vez, el cine supo interpretar las palabras Hawking: "[...] que cada individuo posee su propia medida del tiempo, medida que depende de dónde está y cómo se mueve". Al comparar el mismo espacio en dos películas distintas, se ve que el tiempo discurre de manera diferente: mientras en *Manhattan* (Woody Allen, 1979) muestra una Nueva York gentil, donde el tiempo discurre lentamente, en *Cowboy de medianoche* (*Midnight Cowboy*, John Schlesinger, 1969) la misma ciudad es presentada como salvaje, individualista y acelerada.

André Gaudreault y François Jost alerta sobre algunos problemas de orden específico en el relato cinematográfico: "En el cine, y dada la tipología de los materiales de base, las cuestiones relativas a la sincronía de los acontecimientos, a la simultaneidad de acciones, merecen una atención particular".

Y siguen reflexionando sobre la base de la esencia del cine:

[...] el cine articula [...] múltiples 'lenguajes de manifestación'. Una multiplicidad tal (que por la mera imagen plantea colores, gestos, expresiones, vestidos, objetos, etc. ad infinitum), por lo demás duplicada por la pluralidad de las materias expresivas (más las imágenes en movimiento, los textos escritos, los ruidos, las palabras y la música), pone al espectador en presencia de una cantidad importante de signos (y por lo tanto, de acontecimientos) simultáneos, de manera que la simultaneidad de acciones diegéticas está íntimamente vinculada con la sucesividad.

Estos autores (2010, p. 122 y 123) proponen cuatro maneras de expresar la relación de la diacronía (sucesión) y sincronía (simultaneidad) en el cine:

**La copresencia de acciones simultáneas dentro de un mismo campo:** Dos acciones se desarrollan dentro de mismo cuadro, bien por ser un plano largo, por su profundidad o bien por la ampliación del cuadro, por ejemplo, con un movimiento *travelling* hacía atrás.

Los autores alertan que, en cuanto tienen lugar dos acciones en dos lugares demasiado alejados en la diégesis, es imposible plantearse dichas soluciones y citan como ejemplo (no queda claro si es como un intento fallido o todo lo contrario) el principio de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941), cuando, en el encuadre de la ventana, se ve al niño Kane jugando con su pequeño trineo mientras sus padres están disponiendo los últimos detalles de su partida.

Esta es una práctica muy común en el cine, donde en el mismo espacio se ve una simultaneidad de acciones en el mismo tiempo. Pero también un espacio puede albergar dos tiempos diferentes, como en *El viejo que leía novelas de amor* (*The Old Man Who Read Love Stories*, Rolf de Heer, 2000) en la que, en repetidas ocasiones, los recuerdos del personaje Antonio José Bolívar (Richard Dreyfuss) ocupan el mismo espacio 'presente', como en esta escena que se ilustra abajo: él camina tras del dentista. Al mirar a su izquierda ve a su amigo indio del pasado que camina al lado de él, pero joven. En el plano siguiente Antonio, perdido en sus pensamientos, se tropieza con las espaldas del



dentista que está frente a él. En esta bellísima solución se encuentra la simultaneidad temporal, sustituyendo al clásico *flashback*.



Img. 55. Un espacio y dos tiempos diferentes. Fuente: fotogramas de *El viejo que leía novelas de amor*.

Otro buen ejemplo de cómo utilizar el mismo espacio para representar dos tiempos diferentes se encuentra en *A Trick of Light* (*Die Gebrüder Skladanowsky*, Wim Wenders, 1995), algo más que un documental (una mezcla de realidad y ficción) sobre los hermanos Max y Emil Skladanovsky, inventores del bioscopio, la primera versión del proyector de películas.

En un momento dado, en una entrevista con Lucie Hürkten-Skladanowsky (una de las hijas de Max, con 91 años), se mezclan el presente con el pasado mencionado y relatado en la película: algunas veces Lucie está acompañada de su hermana Gertrude y en otras Max Skladanovsky está junto al director de la película real (Wim Wenders), componiendo un juego de 'la película dentro de la película'. Lo más interesante es que, a pesar de mezclar realidad y ficción, *A Trick of Light* no pierde su credibilidad documental.

En la obra de Luis Buñuel también se encuentra la utilización del mismo espacio para albergar distintos tiempos: en *La Vía Láctea* (*La voie lactée*, 1969) se utiliza la peregrinación de dos mendigos en el siglo XX como hilo conductor para presentar episodios muy diversos a través de varios siglos.

Uno de estos episodios es el encuentro de los peregrinos que, caminando por un bosque, se topan con Prisciliano y su secta. En este momento Buñuel les transporta

(y también al espectador) a otro tiempo, indicado simplemente por la vestimenta del grupo.

El director, con su genialidad pragmática, explica sus recursos en cuanto a la ecuación espacio-tiempo:

[...] me basta cualquier detalle para pasar de una época a otra. Por ejemplo: dos estudiantes de otros tiempos asisten a la escena que van a quemar a un obispo que era herético, es decir que van a quemar un cadáver. Un luterano levanta la voz y lanza un discurso también herético. Quieren prender a los estudiantes y éstos huyen. Salen corriendo, llegan a un río, descubren la ropa de unos cazadores de la época actual que se están bañando, se visten con ella y ya los tenemos en nuestros tiempos (de la Colina y Pérez Turrent, 1999, p. 151).

Partiendo del supuesto (reforzado por estos tres ejemplos) que, más de un tiempo dentro de un mismo espacio no compromete la sincronía en una película, ¿qué ocurriría si este orden fuera a la inversa: un tiempo en dos espacios distintos?

Para este fin se cita *La muerte de un viajante* (*Death of a Salesman*, László Benedek, 1951), la historia de Willy Loman, un viajante comercial que, en el umbral de su vejez, se siente atormentado por su mediocre pasado. Los recuerdos lo llevan a hacer un examen de las relaciones que ha tenido con su comprensiva mujer y las emociones del pasado.



Img. 56. Dos espacios y dos tiempos diferentes. Fuente: Fotogramas de *La muerte de un viajante*.

Estos fotogramas muestran la escena en la que Willy Loman está en su casa conversando con su mujer en la cocina. Coincidiendo con una frase de su mujer (“Eres el hombre más atractivo del mundo”), seguida de una risa cariñosa, él es tomado por una alucinación provocada por sus recuerdos. En este momento surge otra risa, más fuerte. El hombre gira hacia la dirección de esta risa, y ve que el vestíbulo contiguo se ha transformado en un cuarto de hotel. Él camina hacia el cuarto, toma una mujer en sus brazos y la besa. Ésta se despide, saliendo por la puerta del cuarto mientras él vuelve a la cocina y sigue la conversación con su esposa. En un mismo plano dramático y técnico el director proporcionó la representación de la simultaneidad del presente (la cocina) y su recuerdo del pasado (el cuarto de hotel) sin comprometer la sincronía de los acontecimientos y la simultaneidad de las acciones.

**La copresencia de acciones simultáneas dentro del mismo cuadro:** Las acciones no se producen dentro de un mismo espacio fílmico, sino que se reúnen artificialmente en la misma imagen. Por ejemplo, el uso de la pantalla partida. Las intenciones pueden ser de lo más variadas (razones estéticas o narrativas): mostrar al mismo tiempo la acción y reacción de una conversación telefónica como en *Página en blanco* (*The Grass is Greener*, Stanley Donen, 1960) o insinuar hechos como en *Indiscreta* (*Indiscreet*, Stanley Donen, 1958), donde Cary Grant e Ingrid Bergman, en espacios distintos y camas distintas, parecen compartir lecho, en una historia donde una famosa actriz conoce a un elegante y rico hombre de negocios que está casado. Posiblemente, por la censura oficial o/y social, el director muestra con este recurso esta relación extramatrimonial.

La pantalla partida podría también ser utilizada para generar tensión, contrastes o paralelismos. Sea como fuere, el director siempre tendrá el cuidado de que sus innovaciones en la manipulación del espacio y tiempo no pierdan las relaciones entre sí.

**La presentación de acciones simultáneas de forma sucesiva:** Las acciones que se supone que se van a producir simultáneamente en la diégesis se presentan simultáneamente. La que se ha escogido para ser mostrada en segundo lugar no aparecerá en la pantalla hasta que se haya completado la exposición de la primera. En este caso, la re-

lación de simultaneidad se expresa o significa bien mediante un texto escrito ('Mientras tanto...'), bien por la presencia en los dos cuadros locativos de un acontecimiento común (por ejemplo, el ruido de una explosión), o bien por la mención explicativa por una voz *over*. O simplemente mediante la lógica inferida por los diálogos.

Este es el caso en *Volar por los aires* (*Blown Away*, Stephen Hopkins, 1994): donde se enseña paso a paso la trayectoria de un ingenioso aparato para accionar una bomba y a la vez muestra los efectos de la explosión de manera sucesiva. La decisión del director de narrar visualmente acciones simultáneas de forma sucesiva da a la película un alto grado de tensión, ya que las acciones se estiran (el tiempo se alarga), provocando un dramatismo jamás visto en el referente de realidad del espectador.

**El montaje alterno de las acciones simultáneas:** según los autores, es la figura por excelencia de la expresión fílmica. Las acciones simultáneas se presentan sucesivamente, sólo que segmento a segmento (en series), mediante la manipulación del montaje, que las muestra alternativamente (A-B-A-B-A, etc.).

Los autores recuerdan que ha sido D.W. Griffith quien sistematizó el uso del montaje alterno en *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915) y que esto cambió la manera de expresar la simultaneidad en el cine.

A partir de ahí se institucionalizó este recurso y los ejemplos son innumerables en la historia del cine, utilizado para contar dos vidas paralelas, para establecer contrastes o para crear una sinfonía, como en el caso de *Delicatessen* (Jean-Pierre Jeunet, Marc Caro, 1991). Todos los vecinos del edificio se mueven al ritmo de los muelles de cama durante un coito: el pintor de pared con su rodillo, una violoncelista y su metrónomo, una señora que limpia una alfombra golpeándola, etc.

La cuestión de la relación espacio-tiempo debe ser considerado también sobre la capacidad visual del ser humano, como afirma Aumont (1992, p. 32):

La visión es, ante todo, en primer lugar, un sentido espacial. Pero los factores temporales la afectan considerablemente por tres razones:

1. La mayor parte de los estímulos visuales varían con la duración o se producen sucesivamente.
2. Nuestros ojos están en movimiento constante haciendo variar la información

recibida por el cerebro. 3. La percepción misma no es un proceso instantáneo; algunos estadios de la percepción son rápidos y otros más lentos, pero el tratamiento de la información se hace siempre en el tiempo.

Ahora bien, el ser humano ha aprendido a interpretar imágenes (por lo tanto el espacio-tiempo) por las reiteraciones, sumadas a su poder de deducción: de una imagen de un cielo gris interpreta una tormenta; basta un pedazo de uña en las paredes de un pozo, como en *El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991) para que deduzca la desesperación de una mujer aprisionada por mucho tiempo; dos planos del mismo lugar para percibir el paso del tiempo, como en *El fantasma y la señora Muir* (*The Ghost and Mrs. Muir*, Joseph L. Mankiewicz, 1947); una huella de un pie humano en una playa para relacionarla con civilización; una gota de líquido rojo para interpretarla como sangre; etc.

Además de su enorme capacidad para dotar de diferentes significados a los objetos, miradas, paisajes, arquitectura, en definitiva, a las imágenes, el ser humano tiene otro gran acervo: el de la temporalidad, heredada atávicamente y a la vez aprendida durante la vida: 'el tiempo social'. Sangro Colón así lo define:

El tiempo social proporciona un consumo del tiempo transcurrido que, en la vida real, asociamos a costumbres, conflictos o deseos: aunque un día dura siempre veinticuatro horas, no se viven de la misma forma el lunes y el sábado; no dura lo mismo una jornada de cumpleaños que una de enfermedad; las noches de verano no transcurren con la misma cadencia que las de invierno; la nostalgia actúa de forma diferente en navidades que en primavera; la misma espera es más angustiosa cuando se aguarda un temido diagnóstico médico que una carta de amor... El cine aprovecha esta condición subjetiva del tiempo social para potenciar sus conflictos y hacer subir la levadura de su material dramático (2011, p. 126).

Casetti y di Chio, en cierto modo, refuerzan esta dependencia referencial del espacio-tiempo con estas palabras:

[...] el film presenta un universo propio, al que hemos llamado un 'mundo posible'. Pero este mundo posible no está exento de relaciones con el 'mundo real', no sólo porque a menudo se construye a través de fragmentos de la vida concreta, con sus objetos, sus cuerpos y sus ambientes, sino también porque puede continuar, haciendo referencia a esa vida concreta, presentando su propio universo como más cercano o más lejano de la 'realidad'. (1998, p. 165).

Y proponen tres tipos de relaciones entre lo que llaman 'mundo posible' con el 'mundo real': la analogía absoluta, la analogía construida y la analogía negada (p. 166 a 168).

**Analogía absoluta:** se opera al abrigo de la realidad, limitando al máximo los artificios y las manipulaciones técnicas. La realidad debe ser respetada, aunque esté sujeta a las exigencias organizativas de la representación. Los objetos puestos en escena estarán caracterizados por una gran evidencia y fisicidad; las formas de la puesta en cuadro estarán enfocadas hacia la reconocibilidad de la realidad filmada; y la puesta en serie jugará con la posibilidad de construir encuadres largos y complejos, en los que la cámara podrá captar flagrantemente lo real, envolviéndolo con sus movimientos y aprehendiendo la duración.

**Analogía negada:** se opera desde una cierta distancia respecto de la realidad, no solo omitiendo, sino evitando cualquier tipo de relación con ella. Se trata de una actuación fuertemente manipuladora, completamente libre de intencionalidad descriptiva, encauzada hacia una expresividad de tipo connotativo (comunicación de conceptos abstractos, lenguaje simbólico, etc.). Los objetos puestos en escena no son válidos por sí mismos, sino por el sentido que les confiere la operación representativa; la puesta en cuadro cortará, seccionará, encerrará, aislará los elementos de la realidad para extraer de ellos un material expresivo nuevo, muy distinto del referente concreto; y los nexos entre las imágenes, finalmente, crearán censuras imprevistas o puentes atrevidísimos, con el fin de reestructurar los datos.

**Analogía construida:** se sitúa en ciertos aspectos a mitad de camino entre las dos anteriores: se actúa con una cierta distancia respecto de la realidad, para volver

finalmente a ella. Se trata de la falsificación de las apariencias puestas en escena, su composición creativa en el interior del cuadro, la selección de los fragmentos utilizados para construir un 'sentido de la realidad', para dar lugar a 'otra' realidad, menos prolija, y visualmente más eficaz e interesante, del mundo habitual. Es el resultado de la tendencia del cine hacia la creación, y no hacia la reproducción; hacía la falsificación y no hacía el registro; hacia la ilusión y no hacia la restitución.

Aunque, como afirma Martin, (2002 p. 249) “[...] la primacía de la duración sobre el espacio aparece como indiscutible”, tampoco se puede negar que el tiempo es totalmente dependiente del espacio. Y que el binomio espacio-tiempo está estrechamente vinculado a las referencias heredadas del espectador. Y, a la vez, al espectador le gusta jugar con los desafíos que el director le propone sobre el tiempo. Se convierte en coautor, al entender los malabarismos temporales que se le presenta en una película.

### **3. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN**

Tiempo y narración en  
*El Ángel Exterminador*





### **3.1. Objeto formal: los recursos narrativos empleados en *El Ángel Exterminador* y su influencia en el tiempo de la película**

*El Ángel Exterminador*, fruto de la madurez cinematográfica de Luis Buñuel, es una de sus películas más ricas en recursos narrativos. Sin embargo, le otorgaron un merecido título de surrealista, que oculta algunas veces su trabajo gigantesco en el proceso de reunir recursos de todas las índoles para narrar la historia de un grupo de personas que, aparentemente sin razón, no pueden salir de un espacio delimitado.

Esta investigación persigue, por lo tanto, encontrar las claves en la realización de la película que, entre otras cosas, llevan al espectador a perder la noción del tiempo y situarle en un constante presente. Un presente claustrofóbico y agobiante, donde el director nos hace partícipe del encerramiento y del inmovilismo que sufren los personajes.

El punto de partida es la concepción de su guión, en la que la genialidad del director crea una historia aparentemente absurda, donde algunos aspectos ‘sin sentido’ son elementos de su discurso. Por otro lado, se investigará el trabajo del obrero cinematográfico Buñuel, que como muchos directores de su generación aprendió a hacer cine de manera empírica, acumulando errores y aciertos. Por tanto, la investigación aborda tanto el contenido fílmico (la historia) y su discurso, como los recursos de las herramientas para su construcción.

## 3.2. Preguntas de investigación

Esta investigación parte de una serie de preguntas sobre la película que, a primera vista, desempeñan un papel importante para conocer sus claves:

### SURREALISMO:

- ¿Hasta qué punto *El Ángel Exterminador* tiene rasgos surrealistas?
- Además de la ‘suspensión de sentidos’ como sugiere Barthes, ¿se puede hablar de ‘liberación de sentidos’ en la película?

### ESTRUCTURA

- ¿Existe una circularidad del tiempo en *El Ángel Exterminador*?
- ¿Los personajes, individualmente, tienen un simbolismo o una representatividad dentro de la historia?

### TÉCNICA

- ¿Qué contribución tienen los planos largos en la narrativa de *El Ángel Exterminador*?
- ¿Hasta qué punto Buñuel traslada los recursos del teatro a la película?

### TIEMPO

- ¿Qué función temporal, si es que existe, tienen las repeticiones de planos y diálogos en *El Ángel Exterminador*?
- ¿Qué influencia tiene el espacio en el tiempo percibido de la película?

## 3.3. Objetivos de la investigación

Las preguntas de investigación están agrupadas en cuatro grupos que estructuran la atribución de los objetivos generales de esta investigación. Estos son:

- Comprender y determinar el grado de sentido de la película, que muchas veces está oculto bajo el manto surrealista que atribuyen al director y a su obra.
- Analizar la estructura de la película, sus personajes y sus símbolos.
- Determinar los recursos técnicos cinematográficos que Buñuel utiliza para enfatizar y crear la narrativa de *El Ángel Exterminador*.
- Indagar al respecto del tiempo en la película, bajo la vertiente del guión, de la puesta en escena, de la puesta en cuadro y de la puesta en serie.

Además de estos objetivos generales, se persiguen otros objetivos particulares relacionados con la técnica cinematográfica descritos a la continuación:

- Delinear la función de los ángulos de cámara.
- Identificar el valor de los planos largos.
- Reconocer los recursos técnicos para la manipulación del tiempo.

### 3.4. Las hipótesis

Las preguntas de investigación y los objetivos marcados remiten a las hipótesis de esta investigación, que defienden que:

1. ***El Ángel Exterminador* no es una película surrealista. Todos sus absurdos convergen en un relato lúcido de una historia coherente.**

Sin embargo sí se puede identificar la influencia de Freud en la generación de Buñuel:

2. **En la narrativa de *El Ángel Exterminador* se encuentra la escenificación simbólica de las estructuras freudianas del psicoanálisis.**

Basado en la autobiografía del director y en la opinión unánime de sus estudiosos, Buñuel fue un hombre de su tiempo con una visión crítica de la sociedad y atento

a todas las manifestaciones artísticas en su alrededor. Siendo así, se formula esta hipótesis:

**3. En *El Ángel Exterminador* se encuentra una fuerte influencia de la puesta en escena y de estilos teatrales para lograr sus objetivos.**

Estas influencias, sumadas a las herramientas cinematográficas, sugieren que:

**4. Las repeticiones encontradas en *El Ángel Exterminador* contribuyen a la desorientación del espectador con relación a la percepción del tiempo.**

**5. Sus planos largos refuerzan la percepción de un presente constante.**

### **3.5. Metodología**

El punto de partida metodológico es la descomposición de la película en unidades (planos, escenas y secuencias), buscando con esto la facilidad en referirse a acontecimientos concretos, a tratar de entender el rompecabezas organizado por el director y encontrar la relación entre los fragmentos.

La validez de este método está corroborado por los autores que se dedican al análisis fílmico, como vemos a continuación:

Analizar una película o un fragmento es, ante todo, el sentido científico del término –al igual que se analiza, por ejemplo, la composición química del agua–, descomponerla en sus elementos constituyentes. Es romper, descoser, desensamblar, sacar muestra, separar, quitar y nombrar materiales que percibimos aisladamente ‘a simple vista’ porque estamos acaparados por la totalidad (Vanoye y Goliat-Lété, 2008, p.11).

Analizar un objeto es descomponerlo en niveles y unidades –segmentación– clasificar estas unidades –taxonomía–, determinar el tipo de relaciones que mantienen entre sí –su estructura–” (González Requena, 1995, p. 13).

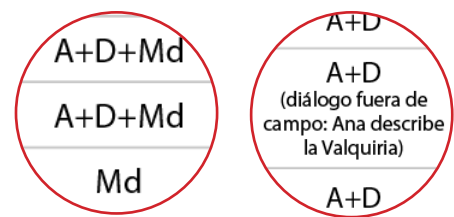
Análisis [fílmico] es un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura, los movimientos, la dinámica, etc.: en una palabra, los principios de la construcción y el funcionamiento” (Casetti y di Chio, 1998, p. 17).

Una vez identificadas las secuencias, se desarrollaron trece fichas, una para cada secuencia, con el desglose de las informaciones necesarias para el análisis: numeración de los planos, su duración y la escena que pertenece. Además añadimos dos informaciones importantes a estas fichas: el sonido y la transición entre planos (estas fichas están en el apartado Anexos).

**Secuencia 01 – La huida de los sirvientes. La cena. Los invitados se quedan.**

Referencia	Plano	Duración	Esc	Sonido	Transición
Calle Providencia (Ext. Noche)	001	00:16:07	01	A	(Abre en negro) Corte
Lucas se va (Ext. Noche)	002	00:31:18	01	A+D	Corte
Sirviente con candelabro (salón)	003	00:06:20	02	A	Corte
“Cuestión de faldas” (comedor)	004	00:36:04	03	A+D	Corte
Sirvientas. Planes de marcharse	005	00:42:02	04	A+D	Corte
“¡Por payaso!”	006	00:16:19	04	A+D	Corte
Entrada mansión (Ext. Noche)	007	00:12:09	05	A	Corte
Sirvientas se van (cocina)	008	00:12:09	06	A	Corte
Sirvientas entran en el hall	009	00:07:22	07	A	Corte
Invitados entran en el hall (1)	010	00:29:04	07	A+D	Corte
Sirvientas atrás de la puerta	011	00:19:00	07	A+D	Corte
Invitados entran en el hall (2)	012	00:28:17	07	A+D	Corte
Sirvientas abren la puerta	013	00:03:03	07	A	Corte
Sirvientas salen de la mansión	014	00:07:12	07	A	Corte

Fig. 29. Fichas para el análisis de las secuencias. Fuente: Elaboración propia.



En cuanto al sonido, identificamos su presencia en cada plano como estas siglas: A–D–Md–E, y a la vez, registramos su función como agente de continuidad en aquellos planos donde se presenta.

Fig. 30. Detalle de la ficha de análisis.  
Fuente: Elaboración propia.

A	Ambiente	Md	Música diegética
D	Diálogos	E	Sonido extradiegético

Fig. 31. Codificación del sonido en el análisis. Fuente: Elaboración propia.

Para la inmediata identificación de planos, escenas y secuencias durante el visionado, se preparó una versión de la película con estos datos sobreimpresos, acompañados de su minutaje.



Img. 57. Datos y minutaje sobreimpresos en la película. Fuente: Elaboración propia.

Con estos elementos tuvimos todo el control mecánico de la película para su análisis. Sin embargo, para entender la complejidad de la narrativa de *El Ángel Exterminador* desarrollamos un planillo para entender la construcción de su discurso. La estructura de este planillo está pensada para identificar los planos que construyen un acontecimiento: la primera columna se reserva a los planos que le dan el atributo de enigmático, sinsentido o absurdo (que deja su sentido suspenso), y la segunda a los planos que lo esclarecen (que libera su sentido, su entendimiento). A la vez, este método nos ha permitido identificar los perfiles de los personajes, reflexionar sobre el tiempo y el espacio de la película. (Dos de estos planillos (01 y 017) están en el apartado Anexos).

FICHA 01		LA INEXPLICABLE HUÍDA DE LOS EMPLEADOS	
Plano	SUSPENSIÓN DEL SENTIDO	Plano	LIBERACIÓN DEL SENTIDO
002	Detrás de una enorme puerta de la lujosa mansión situada en la Calle Providencia (indicada en el 'plano de situación' anterior), sale Lucas, un empleado de la casa, acompañado de su superior (el mayordomo Julio). A pesar del razonamiento y amenazas de Julio ( <i>Tenemos veinte personas para el 'souper'; ¡Usted de aquí no se va!</i> ), Lucas deja la casa apresuradamente.	100	Alarmado por el inesperado encierro y la histeria se instala entre todos, Alberto Roc cuestiona al dueño de la casa sobre lo sucedido: <i>Esto tiene relación con la huida de los criados. ¿Por qué se fueron?</i> Edmundo: <i>Señores, se lo suplico. No hay que aventurar tesis alarmantes. Los criados habrán tenido sus razones para marcharse.</i> Raúl: <i>Sí, las razones que tienen las ratas cuanto sienten que se hunde el barco.</i>
004	Cuando Julio indaga a dos compañeros de Lucas la razón del abandono de sus responsabilidades, éstos afirman que nada saben a respeto. Sin embargo al final de la conversación los dos cambian una mirada de complicidad.	101	Julio interviene y describe la situación según su percepción: <i>Si los señores me lo permiten, se iban sin saber por qué. Una hora antes que llegaron los señores estaban contentos.</i>
005	En la cocina, dos sirvientas de la casa hacen planes para marcharse. El asistente del cocinero les ofrece compañía: <i>Si quieren yo las acompaño. Voy lejos y puedo llevarlas en taxi adonde vayan.</i> El cocinero le interrumpe y dice: <i>Tu te quedas y me esperas a mí.</i>	247	Se ve el cocinero y su asistente en la calle, frente al portal de la mansión, que está tomada por curiosos. Su presencia sugiere que los empleados aún siguen cerca de sus señores. Tal vez tienen la esperanza de que todo se normalice y vuelvan al trabajo. Cocinero: <i>Nada, lo mismo que siempre. Parece un sepulcro.</i>
008	Las sirvientas, ya vestidas con sus abrigos, dejan la cocina bajo la mirada del cocinero.		

Fig. 32. Ficha para el análisis de la suspensión y liberación del sentido en *El Ángel Exterminador*. Fuente: Elaboración propia.

Con el fin de poner a prueba la percepción del tiempo causada en *El Ángel Exterminador*, exhibimos la película en el aula a 62 alumnos de Audiovisual en un formato de 'Cine Club'. Antes de la exhibición, aclaramos algunos aspectos generacionales y otros culturales, propios del director español, inferidos en la película. Al final,



abrimos una discusión informal y la manifestación casi generalizada con relación a la temporalidad se puede resumir en estas frases:

“La película es muy larga”.

“Los planos son interminables”.

“La película está constituida de muchos planos secuencias”.

“No es posible determinar cuanto tiempo los personajes estuvieron encerrados”.

Con estos recursos metodológicos procedemos a nuestros análisis orientados a contestar las hipótesis marcadas anteriormente.

## **4. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN**

Tiempo y narración en  
*El Ángel Exterminador*



## 4.1. Suspensión y liberación del sentido en *El Ángel Exterminador*

Creo que lo que les ocurre a los invitados de Nóbile es totalmente independiente de la clase social a la que pertenecen. Con obreros o campesinos sucedería algo muy semejante, con ligeras variaciones en la forma. La agresividad no es exclusivamente burguesa o exclusivamente proletaria. Es innata a la condición humana... (de la Colina y Pérez Turrent, 1999, p. 151).

Basándonos en estas palabras de Buñuel en las que afirma que esta película es una retrato de la condición humana, aceptamos la tesis sin resistencia como una parábola sobre las mentalidades que aprisionan el ser humano.

Estructuramos este primer análisis a partir de las palabras de Barthes, que confesó su admiración por la película y textualmente dijo que *El Ángel Exterminador* “no es una película absurda; [...] se puede ver, en cada momento, que el sentido está suspendido, sin ser nunca por supuesto un sinsentido” (2005, p. 24).

Estando de acuerdo con las afirmaciones de Barthes, pensamos que Buñuel ha hecho más que suspender el sentido en *El Ángel Exterminador*. Creemos que él creó una serie de sentidos suspensos –con apariencias de sinsentido– para lograr su propósito de representar el absurdo que significa la condición humana. Además, afirmamos que el director no deja sin respuestas al espectador en cuanto a los hechos que presenta en la película; aunque retenga y suspenda sus sentidos momentáneamente, los libera abiertamente al espectador en algún momento.

Identificando acontecimientos que tienen una apariencia de 'sinsentido' dentro de la película, optamos por considerarlos como una justificación del contenido, la expresión narrativa y los propósitos del director. A la vez, los examinamos cuidadosamente por si pertenecían a nuestra clasificación de 'suspensión de sentido' y si había, a lo largo de la película, una 'liberación de sentido' de estos acontecimientos.

Bajo nuestra óptica, el resultado de este análisis ha sido sorprendente al descubrir que el director maneja respuestas para cada interrogante. Si él suspende el sentido de algo –dando un aspecto de sinsentido o absurdo–, siembra pistas o literalmente realiza una exposición para liberar su entendimiento. Estos son los acontecimientos:

### **La huida de los sirvientes de la mansión de los Nóbile (Ficha 01)**

La inexplicable huída de los siete empleados de la casa, que aparece en los primeros once minutos de película, se podría interpretar como una luchas de clases o venganza. Sin embargo, el director nos demuestra, a través de una frase del personaje 'Raúl', que la razón es una intuición inexplicable de un peligro desconocido: *Las razones que tienen las ratas cuando sienten que se hunde el barco* (Plano 100).

A medida que avanza el final de la película, vemos que los sirvientes no



Img. 58. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.

abandonan a sus señores: están de vigilia fuera de la casa, eso sí, lejos del peligro que les intimidan. A la vez, queda claro que los criados no tienen resentimientos hacia los Nóbile y sus invitados, ya que actúan como si siguieran con los lazos anteriores y no hubieran sido despedidos, siendo los primeros a ayudarles a salir de la mansión al final del encierro.

## La repetida entrada de Nóbile y sus invitados en el vestíbulo de la mansión (Ficha 02)

Los planos 010 y 012 nos muestran una de las repeticiones más sonadas de la película. Al comparar los dos planos, se observa una pequeña, pero significativa diferencia: en el primero, la cámara tiene una posición baja, dando origen a un contrapicado de Edmundo; y en el segundo, la cámara, por el contrario, tiene una posición alta, generando un encuadre en picado.



Img. 59. Fotogramas de *El Ángel Exterminador*.

Si tomamos la controvertida interpretación narrativa de ángulos de cámara, el plano 010 indica la superioridad de la burguesía a través del encuadre del personaje, y el plano 012 le empequeñece, anunciando la decadencia que se acerca.

Considerando que este argumento sea válido, descartamos la teoría de que esta repetición fuera una ocurrencia de Buñuel. La razón para esta afirmación es que él ha tenido el cuidado de rodar el Plano 011, donde las dos empleadas 'fugitivas' repiten su ocultación, igual que ocurrió en el plano 009 (estos dos planos no los consideramos una repetición por su carácter funcional y dependiente de los planos de Edmundo).

## Edmundo propone dos veces el mismo brindis (Ficha 03)

Al comparar los dos planos, se ve que son aparentemente iguales en cuanto al encuadre, la acción y las palabras, pero existe una gran diferencia entre ellos, convirtiendo

la repetición en una forma narrativa importante cuyo fin es representar opuestos: civilidad y apariencia (Plano 18); egoísmo y mala educación (Plano 023).

Esta antítesis creada por el director adelanta la transformación que el grupo sufrirá a lo largo de la película, donde dejarán de lado las actitudes burguesas formales y superficiales para enseñar la faceta insana y cruel del ser humano en momentos de crisis y supervivencia.



Img. 60. Fotogramas de *El Ángel Exterminador*.



## La queda del camarero y la reacción de los invitados (Ficha 04)

Al espectador despistado le puede parecer que la queda del camarero arruinará la cena de los Nóbile, sin embargo esto es un espectáculo preparado por Lucía para sus invitados.



Img. 61. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.

La primera pista que el director nos deja para entender este suceso está al principio de la película (Plano 006), cuando el camarero dice orgulloso que la señora le ha encargado servir el guiso maltés, y su compañero le contesta: *Sí... ¡Por payaso!* La segunda pista es cómo Lucía anuncia la llegada del plato: *Como en el teatro... ¡Precisamente ahí llega!* (Plano 026).

Y la evidencia de que todo estaba preparado para divertir los invitados, es ver que el camarero, después de la queda, ya de pie, se inclina en señal de agradecimiento, como si de un artista se tratara (Plano 029). Ha cumplido correctamente su papel de 'payaso', como ha sido llamado en el plano 006.

## La presencia de un oso y de un grupo de corderos en la casa (Ficha 05)

Al terminar el espectáculo del camarero, todos los invitados expresan su satisfacción por la sorpresa y alaban a Lucía por su ocurrencia. Sin embargo el Sr. Russell manifiesta su descontento con el numerito: *A mí no me ha hecho ninguna gracia.*

Este reproche, aunque solitario, desconcierta a Lucía, que se levanta y da nuevas instrucciones al mayordomo sobre los otros dos espectáculos preparados (la entrada de un oso y un grupo de corderos):

*Llegué a tiempo. No le deje salir, Julio. Al señor Russel no le gustan las bromas. Vuelva a llevarlo al jardín.*

*¿Y los corderos, señora?* Pregunta Julio.

*También al jardín.*

La historia avanza y el espectador olvida la presencia de los animales en la casa. Invitados y anfitriones se encierran y la decadencia toma cuenta del grupo. En el momento de más desesperación de los encerrados, el director hace de forma hábil que los animales reaparezcan: el oso para asustarlos y los corderos para alimentarlos, prolongando la agonía de los presentes.

Alejamos cualquier interpretación simbólica de estos animales que están en la mansión, ya que no encontramos en la propia película estos indicios. Lo que sí el director



Img. 62. Fotograma de El Ángel Exterminador.



nos desvela es que los animales están viviendo el mismo encierro que los humanos e igual que éstos, tienen hambre y desesperación.

La reacción del oso 'mansito' (adjetivo dado por uno de los criados en el Plano 250) es ponerse violento, mientras que los corderos buscan, inocentemente, el hombre como ayuda para saciar su hambre. Y esta misma analogía puede ser hecha sobre la presencia de los corderos, entrando en la iglesia al final de la película: buscan esta institución, hecha por el hombre, para saciar su hambre espiritual.

## La pareja de enamorados como la representación de la inocencia (Ficha 06)

Sin ignorar la fuerte figura de sacrificio que el cordero representa para las religiones (Jesucristo, como una 'ofrenda por el pecado' para los cristianos; o Ismail, hijo de Ibrahim, para los musulmanes), encontramos que en la película la inocencia está representada por la pareja de prometidos, Eduardo y Beatriz.

Si acompañamos la ficha 06, vemos que el director les diseña como personajes desentonados de la malicia y maldad que impera entre los encerrados. Sus sentimientos son una mezcla de placer y dolor que les lleva a concebir sexo antes del inminente matrimonio, para posteriormente, cometer el suicidio con la intención de escapar de la maldad y de sus pecados.

La liberación de este sentido lo encontramos en los planos 217: Ana, junto con Silvia



Img. 63. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.

y Blanca, intentan realizar un ritual para romper el 'desconocido' (el encierro). Al no lograrlo, Ana dice a sus compañeras: *No puedo leer. Me hará falta sangre inocente. Tendremos que esperar al sacrificio del último cordero.*

Nada más oír esta frase, el espectador ve en el plano siguiente (218) que Francisco encuentra la sangre de la pareja que se

filtra por debajo de la puerta, junto al pie del armario, lugar donde eligieron para suicidarse. Si le sumamos el plano 216 (Edmundo siendo instruido por Leticia para matar el último de los corderos que han invadido el salón), como la anunciación de un sacrificio, podemos afirmar que se ha dado el sacrificio de la inocencia, representada por Eduardo y Beatriz.

## Las patas de gallina en el bolso de Ana Maynar (Ficha 07)

Es el ritual de Ana Maynar, citado anteriormente, el que libera el sentido de un hecho ocurrido al principio de la película. Durante la audición del concierto de Blanca, Ana saca un pañuelo de su bolso, dejando ver dos patas de gallina (Plano 045). El significado de esta imagen queda suspenso hasta el plano 214, cuando el director nos brinda la liberación de su sentido, cuando Ana, reunida con Silvia y Blanca, les explica la razón de llevar las patas de gallina:



Img. 64. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.

*Fue un presentimiento. Antes de ir a la ópera aquella noche oí una voz que decía de modo insistente: Llévate las llaves. Llévate las llaves. En la cábala llamamos llaves a los objetos mágicos que pueden abrir las puertas del desconocido. Después de esta explicación, Ana empieza su fallido ritual con las patas de gallina.*

## Gestos incomprensibles entre Cristián y Alberto Roc (Ficha 08)

Para construir la narrativa de un encierro inexplicable, el director enseña una serie de acciones incomprensibles al espectador con el fin de reforzar el absurdo que es el tema central de su película. Así es el caso de Ana, con sus patas de gallina en el bolso, la presentación de Álvaro como un militar pacifista o las repeticiones.

Otro de estos absurdos son los gestos cambiados entre Cristián Ugalde y Alberto Roc durante la audición de Blanca de la *sonata de Paradisi*, en el Plano 044. Esta suspensión de sentido no tarda en liberarse pasados tres planos, donde vemos que se trata de gestos de un masón identificándose a otro.



Img. 65. Fotogramas de *El Ángel Exterminador*.

Estos gestos pasan del absurdo a ser un elemento identificativo de la institución masónica, que más adelante se convierte en material narrativo, como en el plano 225, cuando Cristián, desesperado, grita el pedido de socorro masónico; o en el plano 227, cuando el mismo Cristián y Alberto Roc deletrean 'la palabra impronunciable':

Alberto: *Hache*

Cristián: *I*

Alberto: *Hache*

Cristián: *Hache*

Alberto: *O*

Cristián: *Hache*

Sin embargo, como es de esperar en el director, evocar instituciones no ayuda a los encerrados a romper el encierro y lo confirma con esta frase irónica del personaje Carlos (el doctor): *Es el grito masónico de socorro. Al oírlo cualquier masón, debe acudirle en ayuda del que lo lanza. Pero aquí, como no sea el oso...*

## Diálogo sobre la paternidad (Ficha 09)

Otra aparente situación de sinsentido es el diálogo entablado entre Juana, Rita y Cristián Ugalde (Plano 52). Viendo la preocupación de Juana por el cansancio de Rita, que está embarazada, su marido Cristián dice:

*No es nada, se siente un poco fatigada.*

*En su estado es natural.*

Juana: *Este es el cuarto, ¿verdad?*

Cristián: *Pues no lo sé, señora. Ya voy perdiendo la cuenta.*

Juana: *¿Está usted seguro de la paternidad? Quiero decir...*

Cristián: *Eso pregúntaselo a ella.*

Con que Rita, alegremente, dice: *¡La ciencia lo decidirá!*



Img. 66. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.

Aislado, este diálogo frívolo, aparentemente sin interés, tiene poca importancia en la película, pero sumado a otros hechos que anticipan al inexplicable encierro, colabora en generar un estado de que 'todo puede pasar'. Pero lo más relevante es que, más adelante, en el plano 145, el director nos muestra la verdadera razón del diálogo: la pareja (Cristián y Rita) tienen serios problemas conyugales debido a los celos del marido, que acusa a la mujer de ser cortejada por un abate, dejando entrever que realmente tiene dudas sobre la paternidad de sus hijos.

Además de ser una pieza del rompecabezas narrativo creado por Buñuel, el diálogo sobre la paternidad tiene un guiño irónico a la actualidad de los años 60 en la frase final de Rita –*¡La ciencia lo decidirá!*– (época de aparentes transformaciones sociales, científicas, culturales y políticas).

Reforzando la intención posesiva de Cristián para generar más tensión, el director nos muestra en los planos 189 y 190 la acusación de que Álvaro intentó abusar sexualmente de su mujer durante la noche:

*¡No estoy ciego señor!*

Álvaro: *¿Qué diablos dice usted?*

Cristián: *Su conducta de íncubo desmiente al caballero.*

Rita dice al marido: *¡Estás haciendo el ridículo!*

Álvaro: *Hará usted bien en contener su lengua.*

Cristián: *Canalla... Es mejor que terminemos de una vez. Lo reto ahora mismo a duelo.*

Álvaro: *¡Acepto!*

Aquí encontramos la construcción de la retórica del sarcasmo: en un ambiente degradado, donde se saltan todas las formas de civilidad, Cristián utiliza la forma nostálgica de caballeros (aristócratas y adinerados) para defender su honor: el duelo, una práctica en sí mismo condenada en la mayoría de las culturas por su carácter violento y primitivo.

## **Las repetidas presentaciones entre Leandro y Cristián (Ficha 10)**

Serán Cristián y Leandro los que protagonicen la repetición más comentada en la película, debido a su número: tres. Durante tres veces estos señores se presentan usando diálogos absurdos como:

Cristián: *Mucho gusto. ¿Piensa permanecer mucho tiempo entre nosotros?*

Leandro: *¿Y usted?*

Cristián: *Diga usted primero.*

Leandro: *No, usted.*

Cristián: *Yo vivo aquí.*

Leandro: *Me lo esperaba.*

Es verdad que este recurso ayuda a sumergir al espectador en el aparente absurdo que el director, hábilmente, ha aparejado para su película. Sin embargo, es difícil de creer que Buñuel haya querido transcribir un fragmento de las películas de Groucho Marx con estas repeticiones. En nuestra opinión, en la elaboración compleja de *El Ángel Exterminador* no tendría lugar una solución tan simple y ordinaria como las repeticiones en sí mismo. Por esta razón buscamos algo más en estas acciones. Concluimos que, cada vez que se dan las repeticiones, está la presencia del señor Russell.



Img. 67. Fotogramas de *El Ángel Exterminador*.

En la primera ocasión (plano 41), el Señor Russell está en segundo plano, viendo silenciosamente a Raúl hacer las presentaciones entre Leandro y Cristián.

En la segunda ocasión (plano 42), el Señor Russell vuelve a presenciar como espectador el encuentro repetitivo entre los dos hombres. Al terminar este reencuentro, Cristián se mueve en dirección a Russell, diciendo a Leandro:

*Le voy a presentar el señor Sergio Russell.*

Contesta Russell, antes de alejarse de los dos hombres:

*No, no se moleste. ¡Sigan, sigan presentándose. Yo no estoy para jeringonzas. Con permiso!*

En la tercera ocasión (Plano 47), después de que Alberto Roc hiciera la presentación entre los dos 'desconocidos', vemos al Señor Russell nuevamente como testigo. Mirando a Leticia, que le acompaña, mueve la cabeza en señal de desaprobación.



Img. 68. Fotogramas de *El Ángel Exterminador*.



Por consiguiente, pensamos que la presencia del Señor Russell como testigo de las presentaciones, conforma una antítesis creada por el director de lo insano y de la cordura.

## La representación de la contención social, su agonía y muerte (Ficha 11)

El Señor Russell es presentado como el personaje disonante entre los invitados de los Nóbiles: malhumorado, desabrido y aguafiestas: *A mí no me ha hecho ninguna gracia.* Dice al ver el espectáculo del camarero (Plano 031). *No, no se moleste. ¡Sigan, sigan presentándose. Yo no estoy para jeringonzas.* Contesta a Leandro cuando este quiere ponerle en el juego de las presentaciones (Plano 042).

Sin embargo, Buñuel libera el sentido de este personaje convirtiéndolo en la descripción de su narrativa:

### La vigencia de la contención social

Durante la cena y posteriormente a ella, durante el concierto de Blanca, la presencia de Russell coincide con las formalidades sociales que la burguesía practica. Por sus reacciones ante los hechos y por su relación con los demás personajes, se le podría identificar con el guardián de dicha formalidad y de los modales que permiten a los humanos vivir en cierta armonía.



Img. 69. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.

### Agonía de la contención

Russell es el primero en darse cuenta del encierro y se enferma:

Plano 069, 070, 071 y 072 – Inquieto y preocupado, camina en la oscuridad, observando los límites del salón y a los demás invitados resignados a pasar la noche en el suelo. Lleva la mano al pecho y se sienta. Vuelve a mirar los límites del salón y, con inquietud, al fuera de campo

(al salón contiguo y al escenario del encerramiento). Su angustia se convierte en un mal físico. Al contrario de los demás invitados, Russell reconoce que algo malo está pasando, y que no saldrán de aquel espacio. En el ápice de su sufrimiento, Russell, con los ojos cerrados, susurra al doctor Carlos: *Contento. No veré el exterminio* (Plano 107).

La agonía de Russell, coincide con la de los encerrados al saber que, por algún motivo desconocido, no pueden salir del salón. De la misma manera que el moribundo, pierden fuerza y autocontrol. Empieza la barbarie y el egoísmo.

### La muerte de la contención

Con la muerte de Russell, mueren también todas las manifestaciones de civilidad y urbanidad entre los que conviven en el encierro:

*Huele usted a hiena. [...] Vivimos en una pocilga como cerdos. ¡Me dan asco todos ustedes!* (Francisco, Plano 161).

*Lo que de niño he odiado más: la grosería, la violencia, la suciedad son ahora nuestras compañeras inseparables. Prefiero la muerte a esta abyecta promiscuidad.* (Edmundo, Plano 162).

Sin embargo, la presencia de la contención, encarnada por Russell, sigue siendo sentida después de su muerte:

*¡Y este hedor insoportable! ¡Es espantoso!*

*Estamos tratando de eliminarlo,* dice Álvaro, mientras Eduardo y Leandro, en mangas de camisa, están taponando las rendijas del armario donde está el cuerpo de Russel (Planos 148 y 149).

Ahora, la contención social y moral molesta y apesta. Ya no tiene lugar entre los encerrados en su nueva y salvaje forma de vivir.

### La alucinación de Ana Maynar con una mano asesina (Ficha 12)

En los planos 163 a 181 encontramos la alucinación de Ana Maynar, donde una mano cortada por la muñeca intenta matarla. Como respuesta a esta amenaza, Ana intenta destruirla, primero aplastándola con una figura de bronce, luego con un puñal. Esta acción pone en peligro la mano de Alicia que está reposada sobre una mesa,



cuando Ana, confundiendo la realidad con su alucinación, clava el puñal en la supuesta mano asesina.

Este incidente añade a los encerrados un nuevo peligro: la violencia inconsciente, para luego convertirse deliberadamente en una violencia consciente, movida por la determinación del grupo en encontrar un culpable del encierro y ajusticiar el mentor de este encanto maléfico (Planos 252 a 254):

Blanca: *Raúl me ha dicho que muriéndose Nóbile, esto se termina.*

Silvia: *Muerta la araña, la tela se deshace.*

Raúl: *Lo que queremos es terminar con él.*

Doctor: *¿Terminar con él? ¿Pero se han vuelto locos? ¿Esto es insensato, completamente irracional!*

Francisco: *No queremos razones. ¡Sólo queremos salir de aquí!*

Juana: *La necesidad excusa nuestra acción.*

*¡Mátenlo!* Grita varias veces Leonora.

Ana: *Maten al doctor también. Por algo se opone.*

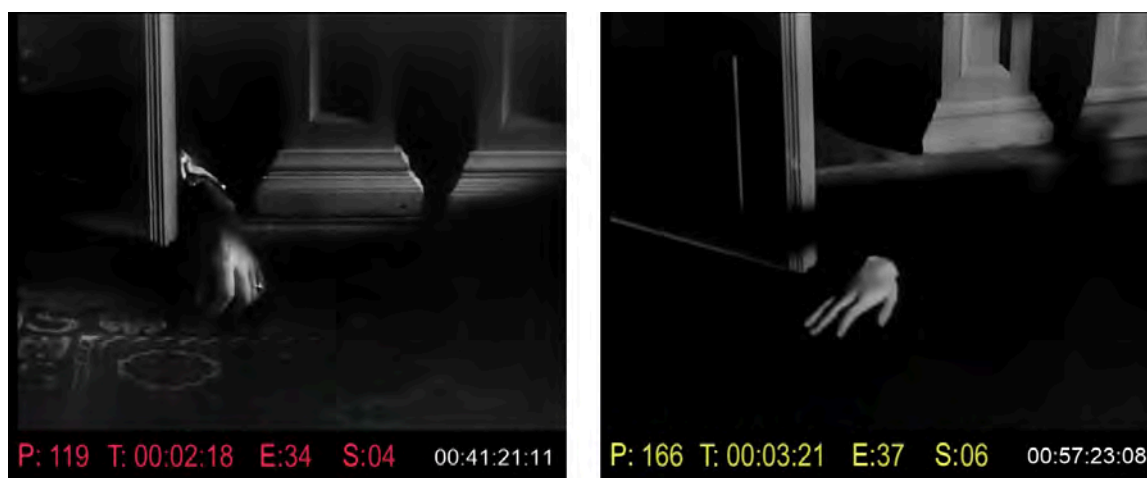
Narrativamente el director usa esta alucinación como la causa del estopín de la aceptación de la violencia física y la quiebra de todo y de cualquier escrúpulo, como ya anticipaba el doctor Carlos en el Plano 191: *Todo menos llegar a las manos. Esto es impropio, indigno de nosotros. Señores, recuerden quienes son y cómo han sido educados.*

Ahora bien, la presencia de la mano asesina no tiene gratuidad. Su aparición, y concretamente a Ana Maynar, está construida con estos planos:

041 – Durante la audición de la sonata de la *Tocata de Paradisi*, vemos que Ana lleva en su bolso patas de gallina.

118 a 120 – Ana, se despierta durante la noche y ve (o imagina ver) la mano inerte del cadáver del señor Russell que se escapa del armario al abrirse accidentalmente su puerta.

214 – Ana explica a Silvia y a Blanca el significado de las patas de gallina: *En la cábala llamamos llaves a aquellos objetos mágicos que pueden abrir las puertas de lo desconocido.*



Img. 70. Fotogramas de *El Ángel Exterminador*.

Con esto concluimos que el director proyectó el personaje de Ana Maynar con una fijación por las extremidades, por tanto propenso a tener alucinaciones con una mano asesina y así representar y reforzar el agrietamiento de toda forma de civilidad. Y la única forma de evitarlo son las palabras que el director delega al personaje de Leandro: *Tenemos que atarle las manos*.

## La relación entre el doctor Carlos Conde y su paciente Leonora (Ficha 13)

El doctor Carlos Conde bien merecía un análisis individualizado, sin embargo nos limitamos a su relación con su paciente Leonora, que de alguna manera, muestra su rol en la película y a la vez atiende nuestro propósito primario de reflexionar sobre los hechos que componen el rompecabezas narrativo.

Para esto nos atentamos a los Plano 156 y 157, donde vemos al doctor acercándose a Leonora, que está acostada en un sofá. Muy deteriorada durante el encierro debido a la sed y el hambre, sumado al hecho de estar con un cáncer, empieza este peculiar diálogo:

Leonora: *Su presencia me alivia. Si salimos de este encierro, si me curo, quiero ir con usted a Lourdes. Prométame que vendrá... ¿Verdad que sí?*



Img. 71. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.

Doctor: *Se lo prometo.*

Leonora: *Iremos a postrarnos a los pies de la Virgen porque ella, ella, es la que nos sacará de aquí.*

Doctor: *No hable tanto, no se excite. Esto puede afectarle gravemente.*

Leonora: *Cuando estemos en Lourdes, quiero que me compre usted una Virgen lavable de caucho. ¿Verdad que me la comprará?*

Leonora pierde el sentido y el doctor la acuesta en el sofá.

Este cariño y dependencia del doctor Carlos desaparece y es sustituido por rabia y odio cuando Leonora está convencida de que Edmundo es el responsable del encierro de la Calle Providencia: ella se junta a los invitados amotinados que planean matar el anfitrión y apoya también la muerte del doctor, que está intentando poner calma a la situación (Plano 253).

Además de la anécdota irónica de Buñuel, puesta en las palabras de Leonora (una Virgen lavable de caucho), estos hechos tienen su elucidación al principio de la película, cuando el director nos desvela que la mujer es paciente del doctor Carlos (Plano 040):

Leonora: *Esta noche me siento admirablemente bien, Doctor. He comido con gran apetito. Sin duda su tratamiento me ha transformado.*

Doctor: *No hay ningún mérito en ello. En realidad su dolencia es insignificante.*

Leonora: *¿Baila usted, doctor?*

Doctor: *Vaya, nunca lo he intentado.*

Leonora: *Lástima, quería que me tuviera en tus brazos.*

Doctor: *Me enorgullece que mi paciente se muestre tan cordial conmigo, pero...*

En este momento la mujer le calla, dándole un ardiente beso.

Desconcertado, el doctor pregunta a su paciente: *¿Transferencia?*

Leonora: *Hace tiempo que quería satisfacer este deseo.*

La clave está en la 'transferencia' mencionada por el doctor Carlos Conde, que en palabras de Freud "consiste en que el enfermo dirige hacia el médico una serie de tiernos sentimientos mezclados frecuentemente con otros hostiles..."

Una vez terminado el encierro, Leonora y el doctor Carlos acuden al *Te Deum* en agradecimiento por la oportunidad que la vida les proporcionó, al devolverles la libertad. Si consideramos la proximidad entre los dos (Leonora, con la cabeza apoyada en el hombro del doctor), la 'transferencia' entre paciente y médico vuelve a su estado gentil.

## La relación ambigua entre los hermanos Francisco y Juana (Ficha 14)

Buñuel introduce en su película distintos tipos de relaciones afectivas: la de la pareja de enamorados bajo el signo de la pureza; la de Rita y Cristián Ugalde es de desconfianza; la de Alicia y Alberto Roc ofrece necesidades psicológicas inconclusas; la de Leonora y el doctor Carlos reivindica la transferencia; y la de Edmundo, Lucía y Álvaro presenta un acuerdo tácito donde la mujer divide su amor entre los dos hombres. ¿Pero, qué decir de la relación entre los hermanos Francisco y Juana?

Tal vez éste sea uno de los pocos puntos que se quedan con su sentido suspenso en *El Ángel Exterminador*, ya que a primera vista parece una relación incestuosa entre hermanos, como sugiere este diálogo en el Plano 080:

Juana: *¿Has dormido bien?*

Francisco: *¿Por qué me miras así, hermana? Debo estar horrible.*

Juana, sin perder la calma y el cariño, le contesta pasando la mano en su cabeza: *Estás más interesante de que nunca. ¡El desaliño te va muy bien!*

Estas palabras, es verdad, no tenían por qué sugerir una relación incestuosa, sin embargo, en el plano siguiente (081),



Img. 72. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.

estas mismas palabras son pronunciadas por Beatriz y Eduardo, la pareja perdidamente enamorada, generando una figura de sustitución (ambigüedad) con la suma de los dos planos.

Sin embargo, a lo largo de la película, el director nos señala que esta relación está más cerca de un sentimiento maternal de Juana, donde ella se encarga de comprender, justificar y proteger el hermano, como en estos ejemplos:

Plano 95 – Cuando Francisco se da cuenta de que está encerrado, se desespera, poniendo la culpa en la hermana: *¡Estamos perdidos! ¿Por qué me trajiste aquí, hermana? ¿Por qué?*

Juana paciente, pasa la mano en su cara de forma cariñosa y le tranquiliza: *No seas cruel. Fuiste tú quien me obligó a venir. Cálmate, cálmate.*

Plano 106 – Francisco: *¿Qué hacen los hombres que están aquí para remediar esto? Hablar y hablar como rameras. ¡No vuelvo a poner más los pies en este burdel!*

Juana le justifica: *No se extrañen de su nerviosismo. Es más sensible que una niña. Estoy seguro que a ninguno de nuestros compañeros le afecta tanto esta situación como a él.*

Pero, Juana, si es necesario, defiende al hermano con amenazas a los demás:



Img. 73. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.

Plano 130 –Al conseguir romper las tuberías de agua, queda acordado que las mujeres se servirán primero, pero Francisco, contrariando estas órdenes, se mezcla entre ellas para saciar su sed y es violentamente apartado por Álvaro: *¿No ha oído que las mujeres primero? Ocupe su lugar.*

Aparece Juana y da su taza de agua al hermano. Volviéndose a Álvaro, le coge por la camisa, y sin tapujos, le amenaza: *¡No le consiento que brutalice a mi hermano!*

Y si la situación es crítica, Juana no duda en llegar a las manos como en este caso:

Plano 229 – Francisco empuja hacia fuera del salón a Leandro. Éste le da una bofetada, lo que desata la ira protectora de la hermana. Juana entra en combate cuerpo

a cuerpo con Leandro. Los dos caen al suelo y siguen luchando, necesitando la intervención del doctor y de Álvaro para que se separen.

Delante de los hechos, pensamos que el sentido de esta relación seguirá suspenso y cabe, tal vez, un análisis más profundo sobre el enmascaramiento de los sentimientos para entenderla en su plenitud.

## La construcción del encerramiento (Ficha 15)

Antes de presentar el encerramiento (o mejor dicho, dejarnos ver que los personajes son conscientes de ello), el director crea un estado aparente de confusión con un exceso de situaciones poco comunes, donde sí cabe la idea de que varias personas queden presas en un salón sin razón aparente. A pesar de que los hechos se expliquen en algún momento dentro de la propia película, como estamos viendo, la acumulación de 'sinsentidos' hasta los veintidós minutos, lleva al espectador a un desconcierto que le hace bajar la guardia y se entrega, sin remedio, a la presentación de la parábola de Buñuel sobre la condición humana, representada (solo representada) por un grupo de burgueses (solo como representantes).

La construcción de que 'todo puede pasar' se sugiere en el primer plano de la película, donde se ve el nombre de la calle: *Providencia* (sin más amparo que el de Dios). A partir del plano 002 empieza la batería de hechos delirantes, que anestesian al espectador para la aceptación del encierro de un grupo de personas dentro de un salón, donde no hay ningún impedimento físico o material para que esto ocurra:

- Los sucesivos abandonos de los empleados de la mansión de los Nóbile.
- La repetición de la entrada en el vestíbulo de los Nóbile con sus invitados.
- La presentación de un militar pacifista.
- La repetición del brindis que hace Edmundo durante la cena, con dos reacciones distintas de los presentes.



Img. 74. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.

- La caída del camarero y la reacción efusiva de los invitados.
- La presencia de un oso y un grupo de corderos dentro de la mansión.
- Una mujer, que sin razón aparente, rompe la ventana con un cenicero.
- Frases aparentemente fuera de contexto: *Algún judío que pasaba*.
- Una paciente 'tira los tejos' a su médico.
- Las sucesivas presentaciones entre dos hombres.
- Un médico que usa la frase '*completamente calva*' como eufemismo de la muerte.
- La insensibilidad de un invitado (*Tiene un buen cráneo*) al referirse al cáncer de una conocida.
- Gestos incompresibles entre dos hombres.
- Una mujer que lleva patas de gallina en el bolso.
- Los invitados que buscan excusas para no irse a casa.
- Los anfitriones que, desconcertados, pasan la noche en el suelo del salón, para no constreñir los invitados: *Pongámonos a su nivel... para atenuar un poco su incorrección*.

## La presencia del mayordomo en el encierro (Ficha 16)

Algo que puede intrigar al espectador es el hecho de que el mayordomo Julio quede en la mansión, a pesar de que de todos sus iguales (sirvientes) se hayan marchado por intuir un peligro desconocido. Creemos que Julio conocía el riesgo de su permanencia, pero optó por quedarse a pesar de las consecuencias.

Julio, desde su primera aparición, enseña un carácter dominante y autoritario con los del servicio: *¡Pues si no estaba a gusto aquí, mejor que se haya ido. Hay muchos Lucas en el mundo!* A la vez, se excluye de la clase a la que pertenece: *Permítame la señora sugerirle que el servicio se vuelve cada día más impertinente*.

La primera pista que el director nos da para considerar que el mayordomo conocía el peligro la encontramos en le Plano 057: Julio, en el salón contiguo, se ocupa de sus quehaceres. Mira al salón donde están los invitados, y decididamente, apaga las luces. Su actitud sugiere que él sabe que los invitados no se marcharán de la casa.



Es significativo su punto de vista (el mismo que el del espectador): como si se tratara de un espectáculo teatral, se ve el escenario donde actúan los implicados. Un espacio limitado donde transcurrirá la función.

Pasados algunos planos, en el 062, le vemos en el salón comedor: se quita la chaqueta y se sienta cansado en una silla. Sopla las velas, bebe de una taza y se desfallece apoyado sobre sus brazos. Su actitud improvisada para pasar la noche recuerda a la de los invitados. Podría haberse marchado, pero no quiere alejarse del grupo del que se siente identificado.

Al despertar al día siguiente, Julio se peina delante de un gran espejo, se ajusta la corbata y se viste su chaqueta con el firme propósito de servir a sus señores. Camina hacia el salón, sin antes detenerse un instante. Este gesto, sumado a su punto de vista, sugiere que él decide entrar en el salón, a pesar de que su intuición le advierte que algo no anda bien.

Creemos que este es el momento clave que influye en la decisión de Julio de quedarse junto con los burgueses, contrariando su posición de criado.

Una vez dentro del salón, su estado es contradictorio: forma parte del grupo de burgueses enclaustrados, pero sin pertenecer a esta clase. Sin embargo, Julio padece con resignación el encierro. ¿Le merece la pena esta decisión?

Su convencimiento de que no pertenece a la clase de los sirvientes y es, por lo menos, un aspirante a burgués, queda claro en su conversación con Beatriz en el Plano



Img. 75. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.



Img. 76. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.



135 y 136, en el momento que él le ofrece papel para saciar su hambre: *Estudié con los jesuitas. ¡Buena gente!*

Estudiar en los jesuitas significa para Julio tener una formación de clase alta, coincidiendo con los objetivos de la congregación de “educar pocos, pero excelentes, que a muchos mediocres” (Lull Marti, 1997, p. 80).

Julio, al conseguir salir de la mansión, está en la celebración del *Te Deum* de agradecimiento junto a sus ‘iguales’. Volverá a quedarse encerrado, ahora en la iglesia. Esta vez la razón es por otro pecado de la burguesía: el mantenimiento de una institución que se alejó de sus principios.

### El cometido de Leticia, la Valquiria (Ficha 17)



Img. 77. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.

El director presenta el personaje Leticia de forma indirecta, a partir de un comentario entre los invitados Raúl y Ana: *Lo de virgen le hubiera ido mejor a la Valquiria. Yo la nombro así porque es una fiera... y virgen*. Sin embargo, este personaje presentado de forma discreta se convertirá en el salvador del grupo, como la personificación de una deidad nórdica: Valquiria. Por tanto, no es casualidad que Buñuel tenga dado este apodo a Leticia: “Odín les manda Valquirias a todas las batallas. Asignan la muerte a los hombres y gobiernan la victoria” (Snorri Sturluson, 2006).

A lo largo de la película Buñuel construye una Valquiria bella, altiva y resuelta, que ya al principio de la película anticipa que



Img. 78. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.

será ella quien romperá el encerramiento (Plano 037 y 038: Leticia rompe los cristales de una ventana).

La Valquiria cuidará de los enfermos durante el encierro y defenderá la justicia, como en la ocasión en que abofetea a Raúl, cuando éste acusa a Edmundo de preparar el encierro (Plano 104). Pero a la vez reclama valentía al tildar de ‘víctima’ a Edmundo cuando éste no cumple su responsabilidad de guerrero.

Del mismo modo, cuando parece que no hay otra solución que el sacrificio de Edmundo, Leticia le prepara para tener valor y realizar su suicidio. Pero una Valquiria resucita a los guerreros muertos y salva la vida de Edmundo, encontrando una solución para liberar el encanto y permitir que todos consigan salir del salón.



Img. 79. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.

Otra evidencia del vínculo entre la deidad y su guerrero elegido (Edmundo), es la referencia a Odín y su castillo, ya que las Valquirias “tenían el propósito de elegir los más heroicos de aquellos caídos en batalla y llevarlos al Valhalla, donde se convertían en *einherjar* espíritus guerreros” (Snorri Sturluson, 2006). (Plano 238 – Plano general de unas montañas):

*Mira allí. No, en la cumbre. ¿Lo ves?*

*¡El Papa!*

*¡Sí es él. Qué lleno de majestad y qué imponente. Se diría un guerrero!*

Leticia/Valquiria lidera y sale del encierro de la misma manera que entró: altiva, bella y virgen, no desprendiéndose nunca de su “armadura metálica, que sus brillos provocaban la aurora boreal” (Snorri Sturluson, 2006).

Durante la celebración del *Te Deum*, vemos a Leticia al lado de Álvaro. Nos preguntamos si la Valquiria Leticia elegirá un nuevo guerrero para proteger en esta repetida, y posiblemente más grave, situación de encierro: el joven coronel Álvaro.

## La represión policial al final de la película (Ficha 18)

En los últimos planos de la película (Planos 297 a 299) se oyen gritos y tiros, mientras se ve una bandera amarilla frente a la iglesia en señal de cuarentena. La policía carga con caballos contra la muchedumbre que está delante a la iglesia.

Si rebobinamos la película, en el Plano 123 encontramos que la muchedumbre estaba exaltada, demandando respuestas de las autoridades sobre el maleficio de la Calle de la Providencia. La vemos romper el cordón policial y aglutinarse en el portal de la mansión, gritando:

*¡Queremos ver lo que pasa dentro!*

*¡No somos perros, déjenos pasar!*

*¡Fuera, policía, fuera!*

*¡Vamos allá! ¡Vamos!*

Los hechos ocurridos en la Calle Providencia llevan a la policía a no permitir nuevas concentraciones delante de edificios con pestes vergonzosas, ya que no tienen medios para evitarlas y/o controlarlas, como vemos en el diálogo entre un oficial y un ingeniero encargados de encontrar una solución (Plano 122):

Ingeniero: *¿Y qué quiere usted que hagamos?*

Oficial: *No lo sé, pero no vamos a seguir aquí siempre.*

Con esto las autoridades se revelaron inoperantes e ineficaces contra esta peste. Y esta vez la situación es todavía más grave, ya que dentro de la iglesia están más personas encerradas y, posiblemente entre ellas, autoridades de la ciudad. Por tanto, en la ausencia de solución, encontramos la violencia y opresión.

“Y se les mandó que no dañasen a la hierba de la tierra [...], sino solamente a los hombres que no tuviesen el sello de Dios en sus frentes” (9:4). Si en una primera lectura del final de *El Ángel Exterminador* esta profecía<sup>7</sup> está dirigida la burguesía y la iglesia, que comparten valores que impiden la evolución humana, los que están fuera de la iglesia

---

<sup>7</sup> *Apocalipsis*, capítulo 9



Img. 80. Fotogramas de *El Ángel Exterminador*.

tampoco se libran de la exterminación: “Y el número de los ejércitos de los jinetes era doscientos millones. Yo oí su número” (9:16). “Así vi en visión los caballos y a sus jinetes, los cuales tenían corazas de fuego, de zafiro y de azufre. Y las cabezas de los caballos eran como cabezas de leones; y de su boca salían fuego, humo y azufre” (9:17).

## 4.2. La escenificación simbólica de las estructuras freudianas en *El Ángel Exterminador*

La primera evidencia de una escenificación simbólica de las estructuras psicoanalíticas la encontramos en el espacio de la película: el salón en el que están aprisionados y el resto de la casa. El primero representa el inconsciente y el segundo el consciente.

En cuanto los personajes gozaban de libre tránsito en el consciente –e incluso en el espacio del inconsciente, hasta que supieran que estaban encerrados–, sus modales se regían por las reglas sociales y por una conducta pactada, incluso con los vicios sociales, dudosos pero aceptados como el ‘chisme’ (Planos 021 y 022):

Raúl: *¿La Valquiria?*

Ana: *Sí, la Leticia. Yo la nombro así porque es una fiera... y virgen.*

Raúl: *¿Virgen? ¿Pero usted lo cree?*

Ana: *¡Uhu! Dicen que todavía conserva este objeto. Tal vez se trata de una perversión.*



Img. 81. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.

Igual que la maldad, el consciente permite la frivolidad vestida de excentricidad, representada, por ejemplo, con esta frase aprobatoria de Blanca acerca del espectáculo de la actuación intencionada del camarero (Plano 031): *¡Lucía tiene un chic especial! No todos saben emplear con distinción este tipo de sorpresa.*

Y siempre que haya comedimiento, es aceptable expresar prejuicios, como en

este diálogo entre Leandro y Raúl, al oír el ruido de los cristales de una ventana rota por Leticia (Plano 039):

Leandro: *¡Algún judío que pasaba!*

Raúl: *No, fue la Valquiria.*

En este consciente lleno de urbanidad, la hipocresía puede ser tolerada cuando se manifiesta con un aspecto solidario, como en la aparente preocupación de Raúl con la salud de Leonor: *Cómo sigue lo de su cáncer, ¿hay alguna esperanza?*

Cuando el doctor Carlos le contesta que *Por desgracia, ninguna. No le doy ni tres meses para que se quede completamente calva*, Raúl enseña realmente lo poco que le importa la salud de Leonora: *Tiene un buen cráneo* (Plano 041).

Tolerable también puede ser la infidelidad, como vemos en el Plano 056, cuando Edmundo, desconcierta a su mujer infiel, que minutos antes ha estado besando a su amante: *Todo salió perfecto, Lucía... Ohhh... A estas horas hasta el color de los labios se desvanece.* Y sigue como si nada hubiera pasado: *Ahora el problema es cuidar de nuestros amigos. Deben sentirse incómodos.*

Tolerable y perfectamente aceptable es el consciente admitir la clasificación del ser humano, como oímos en las palabras de Ana, al contar que vivió el descarrilamiento del Expreso de Niza (Plano 077):

*Yo iba enloquecida de un lado a otro... El vagón de tercera clase estaba lleno de gente del pueblo... Se había aplastado como un enorme acordeón... ¡Y dentro, qué carnicería!*



*Debo ser insensible porque no me conmovió el dolor de aquellos infelices.*

Al oír la historia de Ana, Silvia le cuestiona: *¿Insensible, y que se desmayó usted al desfilas ante el cuerpo yacente del príncipe Luttar?*

Ana, convicta de sus sentimientos, le contesta: *¡Oh! ¡No compare usted! ¿Cómo no podía quedar nadie indiferente ante la grandeza en la muerte de aquel admirable príncipe que fue nuestro amigo? ¡Y aquel nobilísimo perfil!*

Rita, convencida de que hay diferencias entre los humanos, concuerda con Ana: *Yo creo que la gente del pueblo, la gente baja, es menos sensible al dolor... ¿Ustedes han visto un toro herido visto alguna vez? ¡Impasible!* (Plano 078).

Siendo así, el consciente dirige los deseos patógenos hacia un fin más elevado y, por tanto, irreprochable, *sublimando* estos deseos con justificaciones como la distensión, la espontaneidad, el derecho personal o clasista, los argumentos científicos o históricos, la fe o la mitología; o el origen del individuo, como Buñuel demuestra, de forma anecdótica e irónica, en las palabras de Edmundo, que justifica la actitud de uno de sus invitados: *No olvides que Leandro vive en los Estados Unidos.*

Ahora bien, cuando la realización del deseo resulta intolerable a las aspiraciones éticas o estéticas de la personalidad, aparece la *represión*. Esta figura la encontramos en la película, como una escenificación simbólica, representada por el señor Russell. Mientras vivió, trató de contener los deseos inconciliables: *A mí no me ha hecho ninguna gracia* (al reprimir el espectáculo del camarero en el



Img. 82. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.



Img. 83. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.

Plano 031); *No, no se molesten. ¡Sigan, sigan presentándose. Yo no estoy para jeringonzas* (al recriminar las seguidas presentaciones entre Leandro y Cristián en el Plano 042); *Ha llegado en momento de tomar la decisión. Debemos irnos ahora mismo. Si los demás están nerviosos o han vuelto locos, que se queden* (al alertar el peligro que podría resultar quedarse en la mansión de los Nóbile, en el Plano 058).

Pero el señor Russell se enferma y se debilita. La llama de la represión se va apagando poco a poco, coincidiendo con la evolución de la pérdida de la razón entre los invitados. Con su muerte sucumbe la represión (la protección de la personalidad anímica) y el ambiente se transforma: todo puede pasar al darse libertad al inconsciente.

Tras la muerte del señor Russell, el proceso de represión continúa débilmente en la figura del doctor Carlos, que en variadas ocasiones ha intentado ser una resistencia a la libertad desenfrenada del inconsciente, como por ejemplo en el Plano 191: *Esto es impropio, indigno de nosotros. Señores, recuerden quiénes son y cómo han sido educados.*



Img. 84. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.

El rol de la 'razón' es ejercido algunas veces también por otros dos personajes, que a pesar de sus diferentes estilos, no logran ser eficaces como mediadores:

Edmundo (Plano 146). *Señores, su actitud de ahora... No sé, todos estamos en la misma situación. Nada perderemos tratándonos cortésmente.*

Álvaro (Plano 130). *¿No ha oído que las mujeres primero? Ocupe su lugar.*

La representación del compuesto 'consciente', 'inconsciente' y 'represión' está clara también en la escena donde los invitados, tomados por la irracionalidad, deciden acabar con la vida de Edmundo por ser el posible causante del encerramiento: *Muerta la araña, la tela se deshace*, dice Silvia en nombre de todos en el Plano 252.

Concretamente en el Plano 253 vemos que detrás de las cortinas está la consciencia, donde se encuentran Edmundo y Leticia. En el salón está la inconsciencia, donde se aglutinan los invitados y entre ellos está la barrera de la represión, formada por el Doctor Carlos, Álvaro y Julio.



Img. 85. La escenificación simbólica de las estructuras freudianas en el espacio de *El Ángel Exterminador*.  
Fuente: Elaboración propia con fotogramas de la película.

A pesar de los argumentos del doctor Carlos (*Piensen en las terribles consecuencias de lo que van hacer. Este vil atentado no será el único. Supone la desaparición de la dignidad humana. El convertirse en bestias*), los invitados están decididos a matar Edmundo, y no ahorran amenazas: *¡Apártese, doctor! O no respondo de lo que pueda sucederle. Basta de discursos*. Sin otra solución, la línea de 'resistencia' es obligada a defender la 'dignidad humana' con la violencia (Plano 255).

El espacio del consciente e inconsciente es amorfo y reformable en la película: la mansión y su exterior; el salón y el resto de la mansión; partes del salón (tarima y lo que queda de espacio); y al final de la película es trasladado al interior y exterior de una iglesia.

Esta libertad espacial se ve en la creación de rincones inexistentes dentro del salón, como en el plano 054, donde Lucía se oculta con su amante Álvaro. La evidencia de este 'nuevo' espacio es el uso del mismo cuadro que está en el salón, como vemos en la reproducción de estos fotogramas:





Img. 86. La creación de nuevos espacios en *El Ángel Exterminador*. Fuente: Elaboración propia con fotogramas de la película.



Img. 87. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.

A la vez, frente a tantos acontecimientos y desconciertos, el espectador apenas notará que el director 'multiplica' los armarios del salón. De un total de tres, como vemos en este fotograma, él los usa, según su conveniencia, ampliando su número a medida que los necesita: como cuarto de baño, como ropero, como escondrijo de Eduardo y Beatriz, para ocultar el cuerpo del señor Russell, etc.

A la consciencia de culpa del neurótico obsesivo corresponde la solemne declaración de los fieles: ellos sabrían que en su corazón son unos malignos pecadores; y las prácticas piadosas (rezos, invocaciones, etc.) con que introducen cualquier actividad del día y, sobre todo, cualquier empresa extraordinaria parecen tener el valor de unas medidas de defensa y protección. (Freud, Vol. IX, 1982, p. 30).

La representación de la neurosis está presente y repartida entre los personajes de la película. Sin embargo la consciencia de culpa está evidenciada en los personajes Eduardo y Beatriz, que prometidos y con fecha marcada para la boda, se quedan encerrados en la mansión de los Nóbile. Ante la evidencia de que no podrán tener su luna de

miel, resuelven satisfacer el deseo sexual dentro de un armario en condiciones desfavorables, rodeados de gente, en medio de la suciedad y la barbarie.

Aunque este rincón sea el único lugar que pueden tener una escasa intimidad, están expuestos en el momento del acto, como vemos en el Plano 117, cuando presentamos, junto con el doctor Carlos y Álvaro este diálogo:

Eduardo: *Aquí desemboca al mar.*

Beatriz: *No llego.*

Eduardo: *Desciende más. Ya... el rictus... horrible.*

Beatriz: *Amor mío.*

Eduardo: *Muerte mía, ¡Oh redil!*

Esta mezcla de placer, dolor y culpabilidad por la pérdida de la virginidad de Beatriz, del sexo antes de la boda y el coito no consagrado, lleva a la inocente pareja a barajar soluciones, en principio indescifrables, pero extremas, como vemos en el Plano 184:

Eduardo: *Y me parece que siempre hemos estado aquí.*

Beatriz: *Igual me pasa a mí.*

Eduardo: *Y aquí seguiremos siempre. A menos que...*

Beatriz: *¿Qué?*

Eduardo: *Que huyéramos juntos, que nos perdamos en las sombras. ¿No me respondes?*

Con angustia, Beatriz le contesta:

*Donde tu vayas, iré yo, Eduardo.*

Cabe la posibilidad de que la pareja sublime su culpa o las mezcle con otros elementos, como sugiere en el Plano 190: Eduardo y Beatriz, al oír las discusiones en el salón, abren la puerta del armario y observan la pelea entre Cristián y Álvaro, donde el primero acusa al segundo de abusar sexualmente de su mujer mientras todos duermen.



Img. 88. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.

La pareja confirma con su mirada que no están hechos para vivir en este mundo lleno de maldad, traducido en peleas, discusiones, crisis conyugales, violencia y contradicciones, además de la propia culpa que cargan por satisfacer deseos no previstos.

Sublimar un deseo es moneda corriente en nuestras vidas, y por consecuencia es también en la película. Creemos que no es casualidad que quien encuentra los cuerpos de Eduardo y Beatriz sean los hermanos Francisco y Juana (Plano 218).

Aunque pensemos que la rotundidad es mala compañera, nos arriesgamos en afirmar que los hermanos son protagonistas de una sofisticada sublimación donde el deseo incestuoso es sustituido por una relación maternal intensa y enfermiza.

Esta comparación entre las dos parejas, que se comunican de la misma forma, constituye un símil al revés: Eduardo y Beatriz es una pareja de enamorados que no saben superar su culpabilidad; Francisco y Juana, aparentemente libres de culpa, pero imposibilitados de realizar sus deseos.

Plano 080 – Diálogo entre los hermanos	Plano 081 – Diálogo entre enamorados
Juana: <i>¿Has dormido bien?</i>	Eduardo: <i>¿Has dormido bien?</i>
Francisco: <i>¿Por qué me miras así, hermana? Debo estar horrible.</i>	Beatriz: <i>¿Por qué me miras así? Debo estar horrible.</i>
Juana: <i>Estás más interesante que nunca. ¡El desaliño te va muy bien!</i>	Eduardo: <i>Estás más interesante que nunca. ¡El desaliño te va muy bien!</i>

Fig. 33. Diálogos repetidos. Fuente: Elaboración propia.

La solución del suicidio encontrada por Eduardo y Beatriz para huir de su culpa (*'perderse en las sombras'*) parece que les satisfizo si tomamos en consideración el Plano 220: un Primer Plano de la pareja muerta, con sus serenos semblantes. Junto con la culpa, solucionaron su incompatibilidad con un mundo hostil y cruel, en desacuerdo con su inocencia.

Si relacionamos la culpa con las *"prácticas piadosas"*, como manifiesta Freud, también la encontramos en este diálogo entre Álvaro y Lucía, amantes a las espaldas, o no, de Edmundo (Plano 148):

Álvaro: *¿Por qué no organizamos un rosario colectivo?*

Lucía: *Edmundo y yo hemos prometido de todo corazón organizar un solemne Te Deum si la Divina Providencia nos libra de este encierro.*

Un concepto de la psicoanálisis explícito en la película hace hincapié en la 'transferencia', citado textualmente por el doctor Carlos en un diálogo con su paciente Leonora (Plano 040). La paciente encuentra en la figura del doctor el amor y el odio, como nos explica Freud:



Img. 89. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.

Siempre que sometemos a un nervioso al tratamiento psicoanalítico aparece en él el extraño fenómeno llamado transferencia (*Uebertragung*), consistente en que el enfermo dirige hacia el médico una serie de tiernos sentimientos mezclados frecuentemente con otros hostiles, conducta sin fundamento alguno real y que, según todos los detalles de su aparición, tiene que ser derivada de los antiguos deseos imaginativos devenidos inconscientes (Freud, 2013, p. 68).

Presente también está el concepto de 'fantasía' en *El Ángel Exterminador*:

Guión imaginario en el que se halla presente el sujeto y que representa, en forma más o menos deformada por los procesos defensivos, la realización de un deseo y, en último término, de un deseo inconsciente. La fantasía se presenta bajo distintas modalidades: fantasías conscientes o sueños diurnos, fantasías inconscientes que descubren el análisis como estructuras subyacentes a un contenido manifiesto, y fantasías originarias (Laplanche y Portalis, 2004, p. 138).

Esta oposición entre imaginación y realidad la encontramos en el plano 109, caracterizando una fantasía colectiva expresada por tres personajes:



Img. 90. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.

Silvia, al salir del armario improvisado como cuarto de baño, se expresa de esta forma fantasiosa: *Al levantar la tapa, he visto un gran precipicio y en el fondo, las aguas claras de un torrente.*

Ana, dando seguimiento a la fantasía, complementa: *Sí, y antes de sentarme un águila cruzó unos metros debajo de mí.*

Y por fin, Rita manifiesta: *A mí, el viento me lanzó un gran torbellino de hojas secas sobre la cara.*

De esta forma, la realidad es reemplazada por la fantasía manifiestamente evocadora de la libertad que están privados los encerrados.

Uno de los elementos más relevantes en *El Ángel Exterminador* son las repeticiones de imágenes, palabras y acciones. Considerándolas como escenificaciones de las estructuras freudianas, pasan a tener gran preponderancia en este análisis, ya que la 'repetición' es reconocida como uno de los cuatro conceptos fundamentales de la psicoanálisis, junto con el inconsciente, la transferencia y la pulsión, según los preceptos de Lacan (1987).

Dada la dificultad de aislar la 'repetición' en una definición, ya que su actuación debe ser combinada con otros factores, nos limitamos a identificarla en la película dentro del concepto de *facilitación* (*Balinung*):

La excitación, para pasar de una neurona a otra, debe vencer cierta resistencia; cuando este paso implica una disminución permanente de esta resistencia, se dice que hay *facilitación*: la excitación escogerá la vía facilitada con preferencia en la que no lo ha sido.

En otras palabras, la *facilitación* proporciona un ahorro de la energía psíquica. La *facilitación* freudiana revela una tendencia del ser humano a recorrer un camino ya recorrido (repetición), ya que los caminos nuevos oponen resistencia. Por tanto, la *facilitación* proporciona la disminución permanente de esa resistencia.

Considerando que el tema central de la película es el inmovilismo humano, sus repeticiones más sonadas (entrada en el vestíbulo de los invitados, las presentaciones de Leandro y Cristián, etc.) como las más discretas (pequeños diálogos), constituyen la representación del mecanismo de la *facilitación* que, además, proporciona un recurso narrativo donde se reafirma que la condición humana no avanza, debido a la dificultad de romper las resistencias a encontrar nuevas soluciones de convivencia y de valores.

Prueba de ello es que, a pesar de que viven una experiencia traumatizante en el encerramiento en la mansión de los Nóbile, los personajes vuelven a recorrer un camino ya recorrido (resistencia a cambios) y son atrapados nuevamente en la iglesia, junto con una muchedumbre que padece la misma enfermedad psíquica.

¿Qué decir sobre la observación de Leticia que desencadena el fin del encerramiento? *...en estos momentos nos encontramos todos, personas y muebles, en la posición y lugar exacto en que nos encontrábamos aquella noche. ¿O es otra alucinación? Dígamelo, Álvaro. ¡Díganmelo todos!* (Plano 260).

A primera vista, no cabe dudas de que, dentro del contexto de este análisis, es una referencia a la repetición freudiana. Sin embargo, pensamos que representa con más intensidad otro de sus conceptos: "Dentro de un proceso psíquico que comporta una trayectoria o un desarrollo, se designa por *regresión* un retomo en sentido inverso, a partir de un punto ya alcanzado, hasta otro situado anteriormente" (Laplanche y Portalis, 2004, p. 357).

La actitud de Leticia nos hace relacionar la búsqueda de la curación (en su caso, el fin del encerramiento) a través de la práctica de volver al pasado para encontrar el origen de los traumas psíquicos, en los sucesos saturados de afecto, que dejan los residuos responsables por estos traumas.

Pero al final esta representación se asemeja más al método catártico, que tiene "por condición sumir al enfermo en una profunda hipnosis, pues únicamente en estado



Img. 91. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.



hipnótico el paciente llega al conocimiento de los sucesos patógenos relacionados con sus síntomas, conocimiento que se le escapa en estado normal” (Freud, 2013, p. 23).

Sin embargo, “El hipnotismo encubre la resistencia y proporciona acceso a determinado sector psíquico; pero, en cambio, hace que la resistencia se acumule en los límites de este sector, formando una impenetrable muralla que impide una más profunda penetración” (Freud, 2013, p. 29).



Img. 92. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.

Sea como fuere, la evidente resistencia a cambios de los *Náufragos de la Calle Providencia*<sup>8</sup> queda materializada al verles, al final de la película, encerrados dentro de la iglesia. Con esta representación de la *adherencia anormal* del ser humano al pasado y a sus símbolos, la conclusión es poco alentadora en cuanto a su curación.

### 4.3. La presencia del teatro y sus estilos en *El Ángel Exterminador*

*All the world is a stage, and all the men and women merely players.* Esta conocida frase de Shakespeare encontrada en el prólogo del libro de Charles Tesson (2012, p. 03) resume conceptualmente la obra de Buñuel aquí analizada, ya que, al pertenecer al género humano, somos todos actores de su película.

Habla de nuestra adherencia a las convenciones, de nuestros falsos valores y de nuestra dificultad –por no decir imposibilidad– de avanzar y evolucionar. Por tanto, como en el teatro, representamos papeles algunas veces dignificantes, pero al sentarnos

---

<sup>8</sup> Referencia al título original de la película, que posteriormente fue cambiado a *El Ángel Exterminador*.

frente al espejo y quitar el maquillaje de nuestro personaje, nos convertimos en lo que realmente somos, y algunas veces no nos gusta lo que vemos reflejado. La solución es volver al escenario con el texto previamente decorado para lograr así continuar con la farsa que representa la vida.

De esta manera, Buñuel, en el Plano 010, nos presenta sus personajes del gran teatro en que vivimos, apuestos y elegantes, entrando en la mansión de los Nóbile. Como de artistas se trataran, vuelven a presentarse al público en el Plano 012, igual que ocurre al final de una función, cuando son aclamados por el público.



Img. 93. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.

Un aspecto anecdótico que recuerda el teatro en *El Ángel Exterminador* es la sobreactuación de sus actores, acostumbrados a la tradición interpretativa exagerada de los melodramas teatrales y televisivos mexicanos. Sin embargo, encontramos otros indicios que merecen ser mencionados para sustentar nuestra hipótesis. Entre ellos está el recurso visual utilizado por Buñuel para ponernos en posición de observadores, semejante a la de un espectador sentado en una butaca de un teatro: Planos Generales donde el espacio escénico es enmarcado por los umbrales del salón donde están encerrados los personajes.

La primera vez que lo utiliza es en el Plano 042, cuando los tres últimos actores (Raúl, Cristián y Rita) se dirigen al escenario para tomar sus puestos y empezar la función. A partir de ahí este recurso es utilizado once veces durante la película para reforzar la narrativa del encerramiento y recordarnos la idea que la vida es un teatro:



Img. 94. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.





Img. 95. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.



Img. 96. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.



Img. 97. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.

Plano 057 – Compartimos la mirada de Julio hacia el escenario, que al apagar las luces del salón contiguo parece saber que la función del encerramiento ya empezó; y nos arriesgamos a pensar que este es el momento que él empiece su cuestionamiento en quedarse en la platea como han hecho todos los demás criados, o por el contrario tener un papel, aunque secundario, en la historia que se avecina.

Plano 069 – En este punto de vista privilegiado que el director nos proporciona, desde la primera fila del patio de butacas, vemos al señor Russell moviéndose como una fiera enjaulada, mirando los límites del escenario. Russell es el primero en darse cuenta que el castigo se avecina (confirmado en el Plano 107, cuando pronuncia sus últimas palabras antes de morir: *Contento. No veré el exterminio.*).

Plano 074 – En compañía de Julio, una vez más, compartimos la visión del escenario donde se celebra la cena en *El Ángel Exterminador*. Este plano está lleno de sentido al complementarse con el anterior: es la mañana siguiente a la cena y como si de un actor se tratara y estuviera en su camerino, Julio se peina delante de un gran espejo, ajusta la corbata y viste su chaqueta ceremoniosamente. Camina

hacia el salón, sin antes detenerse un instante. Su gesto reflexivo, sumado a su punto de vista –el mismo que el nuestro– sugiere que él se decide por ‘subir a las tablas’, a pesar de que su intuición le advierte de que algo no anda bien.

Plano 088 – Aunque más cerrado que los demás aquí comentados, este plano tiene un valor estratégico narrativo por varias razones: funciona como un contraplano al anterior, donde tres personajes toman la decisión de salir del salón e, impedidos por el carrito del desayuno que lleva Julio, posponen esta decisión; recuerda con claridad el límite del escenario; y marca el momento en que el mayordomo se suma al reparto.



Img. 98. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.

Plano 093 – Este plano está solucionado con una panorámica desde la ventana del salón contiguo y tiene varios propósitos: establecer una elipse de tiempo (llegó la noche); mostrar la oscuridad del patio de butaca; y naturalmente enmarcar el escenario, donde los personajes nos representan.



Img. 99. Panorámica. Fuente: Elaboración propia con fotogramas de *El Ángel Exterminador*.

Plano 110 – El director vuelve a repetir la panorámica anterior, pero esta vez con mayor sofisticación: suma a ella un *travelling* de avance para luego convertirse en una nueva panorámica. Esta vez, el *travelling* lleva al espectador dentro del escenario, proporcionándole una mirada furtiva, mientras la mayoría de los personajes duermen en la madrugada.



Img. 100. Combinación de movimientos. Fuente: Elaboración propia con fotogramas de *El Ángel Exterminador*.



Img. 101. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.



Img. 102. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.

Plano 198 – Tras una hora de película volvemos a ver el Plano General, enmarcando los límites de la actuación. Esta vez corresponde a una necesidad de mostrar la entrada de nuevos personajes al escenario (las ovejas) y a la vez enfatizar la soledad y el aislamiento en que se encuentran los personajes, que se avasallan sobre el grupo de nuevos actores.

Plano 208 – Este plano está acompañado de un lento *travelling* de acercamiento. Su duración (18 segundos) es la necesaria para que el espectador asimile que las ovejas hambrientas –igual que a los hombres, estaban encerradas sin alimentarse– eran coadyuvantes en esta obra, donde el animal más fuerte destruirá el más débil. Esto pone de manifiesto que

la profecía bíblica de que las fieras vivirán juntas (Isaias 11:6)<sup>9</sup> no se cumplirá, ya que el hombre, el lobo poseedor de una agresividad superior a todas las otras creaciones, no permitirá corderos en esta utópica y armónica convivencia. A la vez nos enseña en qué

<sup>9</sup> “El lobo vivirá con el cordero, la pantera se echará con el cabrito, novillo y león pacerán juntos, y un muchacho será su pastor”.

se ha convertido el decorado en esta obra: una cueva donde animales primitivos luchan para sobrevivir, sofocados por el humo de una hoguera, mientras asan sus presas.

Plano 210 – Este plano refuerza la idea de una regresión en la condición humana: en los límites del escenario, Raúl, con un machete medieval en las manos, rompe un violonchelo para obtener leña para asar los corderos. Simbólicamente, el primitivo se impone sobre la civilidad con la destrucción de un instrumento musical, uno de los iconos representativos de la sensibilidad especial que, aparentemente, nos diferencia de los demás animales.

Plano 221 – Con este Plano General vemos desde nuestra butaca que el escenario se ha convertido en una jaula donde los actores, desposeídos de su identidad humana, caminan sin rumbo de un lado a otro. De repente, todos se paran y se aglutinan junto al umbral al oír los gruñidos del oso, que igual que a ellos y a los corderos ya devorados, padece por estar encerrado en la mansión. Al contrario de las ovejas, al oso le temen: es más fuerte que el lobo y por tanto se convierte en un peligro para la desunida manada. Esto desencadena el miedo entre ellos pero no evita que las hostilidades entre iguales continúen.

Plano 273 – Esta será la última vez que vemos el escenario del salón de los Nóbile: ha terminado la función, teniendo como protagonista a Leticia, que, por esto, ha merecido su apodo de Valquiria. En este Plano General vemos los actores dejando el escenario, mientras se enciende la luz de la platea. No hay aplausos, solo la euforia de los



Img. 103. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.



Img. 104. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.



propios actores que vuelven a encontrar la libertad. Por meterse tan hondo en sus personajes, tuvieron el efecto contrario: olvidaron sus roles, sus líneas y la razón de porqué actúan en el 'gran teatro de la vida'.



P: 273 T: 00:22:15 E:47 S:11 01:23:46:19



P: 273 T: 00:22:15 E:47 S:11 01:23:53:01

Img. 105. Fotogramas de *El Ángel Exterminador*.

Si la escenificación dentro del salón de *El Ángel Exterminador* es un teatro dentro del 'gran teatro', encontramos un tercer nivel de representación en el escenario de la tarima del propio salón, que abre sus cortinas para presentar la solución del final del encerramiento (Plano 257): en el ápice de la salvajería, donde los personajes piden la muerte del causante del 'hechizo', aparece Edmundo y Leticia representando el valeroso guerrero elegido a morir en este campo de batalla, y su guía al castillo de Odín, la



P: 257 T: 00:14:06 E:47 S:11 01:18:41:16



P: 257 T: 00:14:06 E:47 S:11 01:18:46:18

Img. 106. Fotogramas de *El Ángel Exterminador*.

Valquiria. Delante de una platea enojada, escenifican los valores perdidos a lo largo del desarrollo de la obra: honor, valentía, comprensión, tolerancia y bondad.

Y como la actuación humana es omnipresente, los espacios escénicos pueden ser muchos, como Buñuel nos presenta en la película: la entrada principal de la mansión de los Nóbile, su portal principal y la iglesia en su final.



Img. 107. Fotogramas de *El Ángel Exterminador*.

La demarcación del escenario principal, el salón, hace que el director utilice el espacio proscenio varias veces, dramatizando así la situación de los personajes: cercanos y a la vez alejados del espectador y del mundo. Así ha pasado, por ejemplo, en la revelación del encerramiento (Plano 090): Julio, descompuesto, se desploma en una silla al verse imposibilitado de cruzar el umbral. Lucía, la anfitriona, preocupada, le indaga sobre su actitud mientras mira a su izquierda y ve a Blanca con los mismos síntomas. Acompañada por un movimiento de cámara (panorámica), Lucía se acerca a su invitada en un intento de consolarla. A partir de este momento, todos los que están en el escenario serán conscientes



Fig. 34. El escenario de *El Ángel Exterminador*.  
Fuente: Elaboración propia.

que están bajo un encantamiento. (Concepto hábilmente introducido por el director en las palabras del doctor Carlos: *Esto no es el castillo de un brujo* – Plano 103).



Img. 108. Panorámica. Fuente: Elaboración propia con Fotogramas de *El Ángel Exterminador*.

Además del espacio, otra característica teatral en *El Ángel Exterminador* es su continuidad dialogada. Siendo así, las imágenes se convierten en el soporte de un texto profundo sobre la existencia humana, representada en planos largos, una tendencia confesada por Buñuel: “Tiendo a la toma larga, a eliminar cortes dentro de la secuencia. Así la película se hace más fluida” (de la Colina y Pérez Turrent, 1999, p. 60).

Esta predilección de Buñuel por los planos largos viene a confirmar que la palabra es la protagonista en sus películas y especialmente en *El Ángel Exterminador*. Ahora bien, para que este objetivo fuera logrado plenamente, fue necesario un gran director de fotografía como Gabriel Figueroa y una planificación teatral impecable en cuanto a la posición de actores y sus movimientos.

Se observa que la dirección de actores recoge las reglas elementales del movimiento teatral recogidas por Cárdenas (2014, p. 131):

- Un personaje no se debe mover mientras otro está hablando.
- Los movimientos deben ser limpios, realizados con sencillez, precisión y completos.
- Los cruces se hacen por delante del otro actor.
- Los movimientos deben ser, con preferencia, ligeramente curvos. Facilita controlar la posición del cuerpo al terminar el movimiento.
- Un personaje que va a hacer ‘mutis’, debe tratar de decir sus últimas líneas lo más cerca posible del lugar por donde se va.
- Cuando un personaje entra en escena debe entrar hablando o hablar lo antes posible.

- Dos personajes no deben moverse al mismo tiempo y mucho menos si es en la misma dirección o en direcciones exactamente opuestas.
- Cuando un grupo grande de personas se mueve en una dirección, conviene crear en unos pocos un movimiento contrario.

Seguramente no ha sido una tarea fácil dirigir a tantos actores a la vez en un espacio limitado. A esta dificultad se suma la decisión del director de usar planos largos. El resultado es un bello ballet en el *mise-en-scène*, con movimientos calculados de los actores y los de la cámara, como vemos en el Plano 087, representados en el dibujo de la derecha: el doctor Carlos pregunta a Lucía por qué se sirve el desayuno en el salón y no en el comedor. Entra en cuadro Raúl y se incorpora al diálogo: *Se ve que al doctor le gusta jugar a Sherlock Holmes*. Y mirando a su derecha, pregunta *¿No creen ustedes?* En este momento, en un movimiento panorámico corto, la cámara encuadra a Blanca, Alberto y Alicia. Blanca acentúa su necesidad de marcharse, Alberto habla del disparate que es seguir inerte en el salón y ofrece su compañía para dejarlo. Alicia les acompaña. Los tres personajes cruzan el salón hacia la puerta y la cámara les sigue en un nuevo movimiento panorámico. La cámara da preferencia al movimiento más avanzado de Blanca y crea un



Img. 109. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.

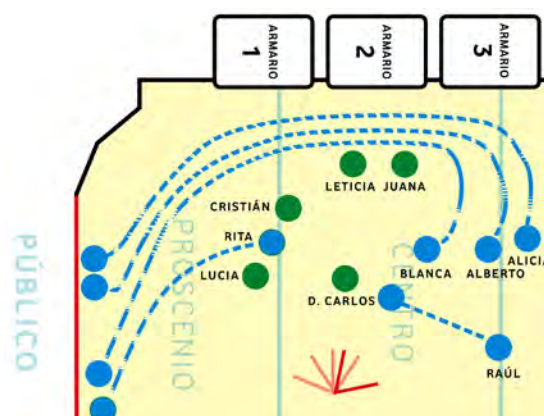


Fig. 35. Posición y movimiento de los actores en el escenario de *El Ángel Exterminador*. Fuente: Elaboración propia.



Img. 110. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.



‘plano de dos’ donde la vemos argumentar con Rita la necesidad de marcharse. Alberto y Alicia se acercan y entran en el cuadro mientras la cámara hace un pequeño ajuste en el encuadre.

Dirigir actores en espacios pequeños es una constante en las películas de Buñuel, como por ejemplo en su película anterior, *Viridiana*. Con la ayuda del director de fotografía, José Fernández Aguayo, el director sostiene un largo diálogo entre Viridiana y Jorge donde suple las limitaciones de movimientos de la cámara causadas por la escasez de espacio, haciendo que los actores se muevan constantemente dentro de un pequeño escenario, el cuarto de la ex monja.

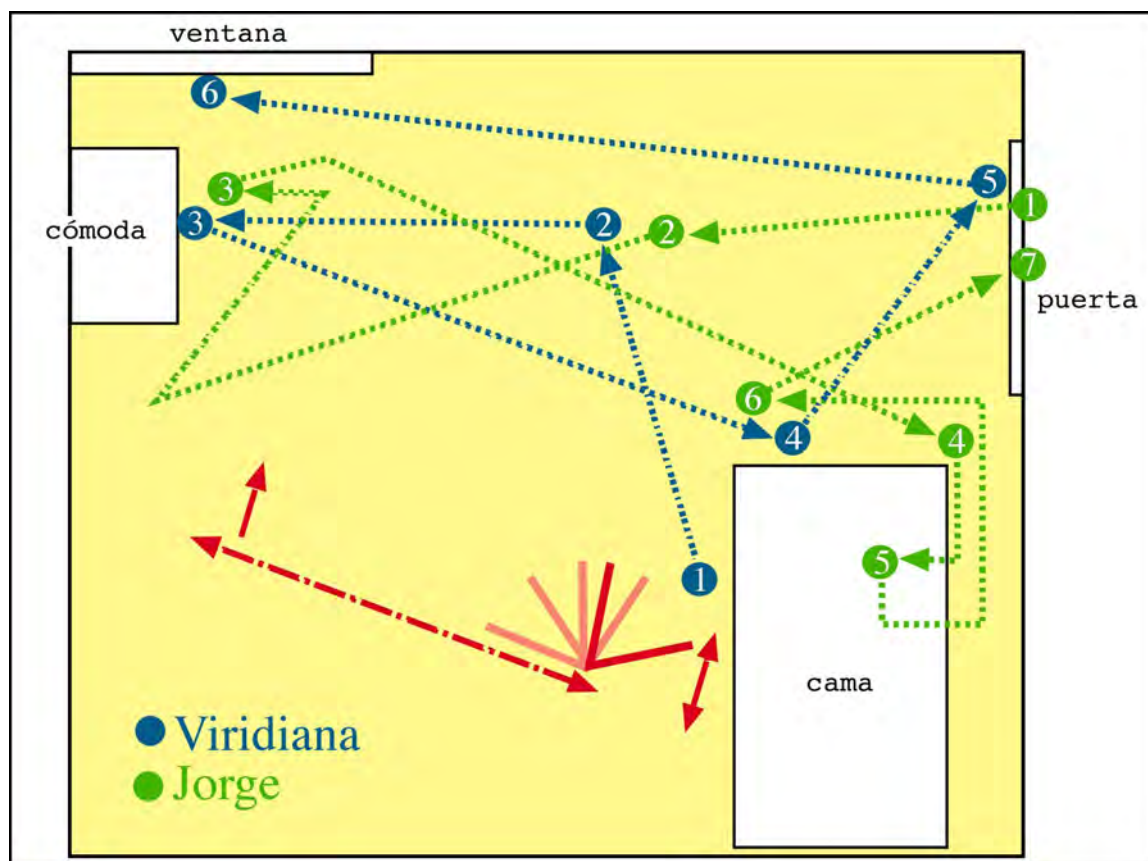
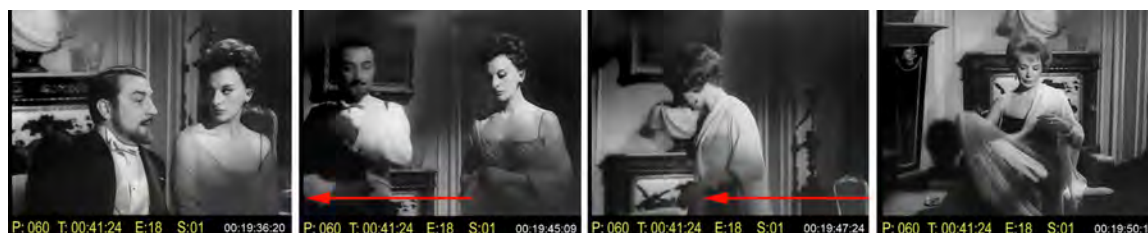


Fig. 36. Posición y movimiento de actores en *Viridiana*. Fuente: Elaboración propia.

Un recurso escénico utilizado en *El Ángel Exterminador* es la sustitución de actores en el mismo espacio, como en el caso del Plano 060, con la cámara fija (mirada del espectador). Edmundo y Lucía conversan sobre el absurdo que representa la actitud

de sus invitados al no marcharse. Ella está sentada en el brazo del sillón ocupado por su marido. Al terminar el diálogo, se levantan y salen del cuadro por la izquierda. Acto seguido, por la derecha, entra Ana y se desploma en el mismo sillón, haciéndose dueña del espacio.



Img. 111. Ocupación del espacio por los actores. Fuente: Elaboración propia con fotogramas de *El Ángel Exterminador*.

Otra herramienta escénica encontrada es el movimiento cruzado: un actor sale de un punto hasta llegar a su marcación final previamente establecida. En este momento, otro actor, en la misma alineación, recorre el mismo camino que el primero, aunque a la



Img. 112. Movimiento cruzado. Fuente: Elaboración propia con fotogramas de *El Ángel Exterminador*

inversa. Este es el caso del Plano 112: Silvia sale del armario improvisado como cuarto de aseo y se mueve hasta el centro del salón para, enseguida, acostarse en el suelo. Eduardo, más al fondo, pero alineado en el punto final de Silvia, se levanta y recorre el camino inverso al de la mujer, hasta su armario refugio, para encontrarse con Beatriz y tener su momento de intimidad. Mientras tanto, la cámara, en dos panorámicas inversas, registra estos movimientos.

La habilidad del director en sincronizar los movimientos de los actores se pone de manifiesto a lo largo de la película, al ver que en el mismo plano fijo ocurren varias acciones, como en el Plano 039:

1. Presenciamos el comentario antisemita de Leandro al oír los cristales rotos de una ventana: *¡Algún judío que pasaba!*
2. Raúl le contesta: *No, fue la Valquiria.*
3. En este momento Leticia entra en el cuadro, pasa al lado de los dos hombres, y provoca este comentario de Leandro: *¡Qué mujer tan interesante!*
- 4 y 5. Mientras los dos hombres caminan en dirección al fondo del escenario, entran bailando, en una coreografía circular, Eduardo y Beatriz, ocupando el vacío dejado por ellos.



Img. 113. Varias acciones en el mismo plano. Fuente: Elaboración propia con fotogramas de *El Ángel Exterminador*.

**6.** Durante su baile, la pareja entabla una conversación pueril de enamorados, definiendo al espectador su inocencia y su carácter.

Y, aunque las acciones sean repartidas en más de un plano, las posiciones de los actores están definidas de manera precisa y rigurosa para mantener el flujo de las acciones, llegando al punto de abstraer el cambio de plano.

Un buen ejemplo de este procedimiento podemos verlo en estos dos planos: **040** – Leonora conversa de manera seductora con su médico, el doctor Carlos. Mientras tanto vemos moverse al fondo a Raúl y Leandro, conversando entre sí. Casi saliendo del encuadre, Raúl presencia el beso de Leonora al médico. **041**– En primer plano vemos a Rita preocupada con la úlcera del marido. Al fondo vemos a Raúl y Leandro que después de su recorrido en el plano anterior, se posicionaron detrás de la pareja. Entra en el cuadro el doctor Carlos, que se interesa por la salud de Cristián.



Img. 114. Continuidad entre planos. Fuente: Elaboración propia con fotogramas de *El Ángel Exterminador*.

Acto seguido ocurre una sucesión de acciones: Raúl acercándose a Cristián, le presenta a Leandro, “*recién llegado a nuestra ciudad*”; el señor Russell, entrando por la izquierda, es testigo de la presentación. Cristián sale del cuadro y entra Leonora, que cruza entre los presentes en dirección al salón, donde Blanca ejecuta una pieza en el



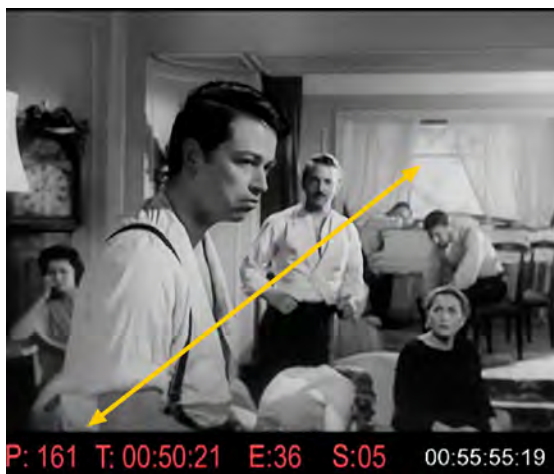
piano, sin antes parar y hablar con Rita. Raúl, cogiendo al doctor por el brazo, le indaga sobre el beso apasionado dado por su paciente Leonora:

– *¿Qué pasó? ¿Por qué le dio este beso tan apasionado? Pobre Leonora... ¿Cómo sigue lo de su cáncer?... ¿Hay alguna esperanza?*

– *Por desgracia, ninguna. No le doy ni tres meses para que se quede completamente calva.*

– *Tiene un buen cráneo.*

Buñuel, al volver a realizar películas en 1946, catorce años después de *Las Hurdes*, se consideraba “un aprendiz en el cine” (de la Colina y Pérez Turrent, 1999, p. 47). Sin embargo ya en 1962, al realizar *El Ángel Exterminador* tenía su estilo propio de tratar la técnica cinematográfica: “La técnica me preocupaba antes. Ahora sólo pongo la necesaria para contar una historia” (p. 84).



Img. 115. Profundidad de campo en *El Ángel Exterminador*.  
Fuente: Elaboración propia con fotograma de la película.

Y contar esta historia con aires teatrales no demanda determinados recursos cinematográficos, como la definición del foco dramático a través de la reducción del campo focal (de modo que un personaje esté enfocado y el resto del encuadre desenfocado). Todo lo contrario, exigió del director de fotografía Gabriel Figueroa lo que antes de *Ciudadano Kane* parecía imposible: tener en todos los planos un campo focal que abarca todo el escenario

y los personajes. A la vez, en los planos abiertos, independientemente de donde se posiciona la cámara, Buñuel distribuye los actores en los tres términos del escenario para generar profundidad, equilibrio y perspectiva.

El interés tan especial que presenta esta clase de realización está dado sobre todo por el hecho de que el primer plano se combina audazmente con el plano general, con lo que agrega acuidad de análisis y capacidad de conflicto psicológico ante la presencia del mundo y el entorno de las cosas en encuadres de excepcional intensidad estética y

humana [...] En teatro exploramos el escenario con la mirada para buscar en él nuestro centro de interés: en cambio, la cámara indaga en la profundidad del mundo y de las cosas. (Martin, 2002, p. 178).

Con esto el director logra su objetivo de tener varios desplazamientos simultáneos de actores y eliminar los cambios de planos, creando así sus planos largos. Además, tomando las palabras de Martin, la profundidad de campo “contribuye a crear en ciertas circunstancias –por el hecho de que los personajes se hallan insertos o incrustados en el decorado– una impresión de ahogo o encarcelamiento” (p. 181).

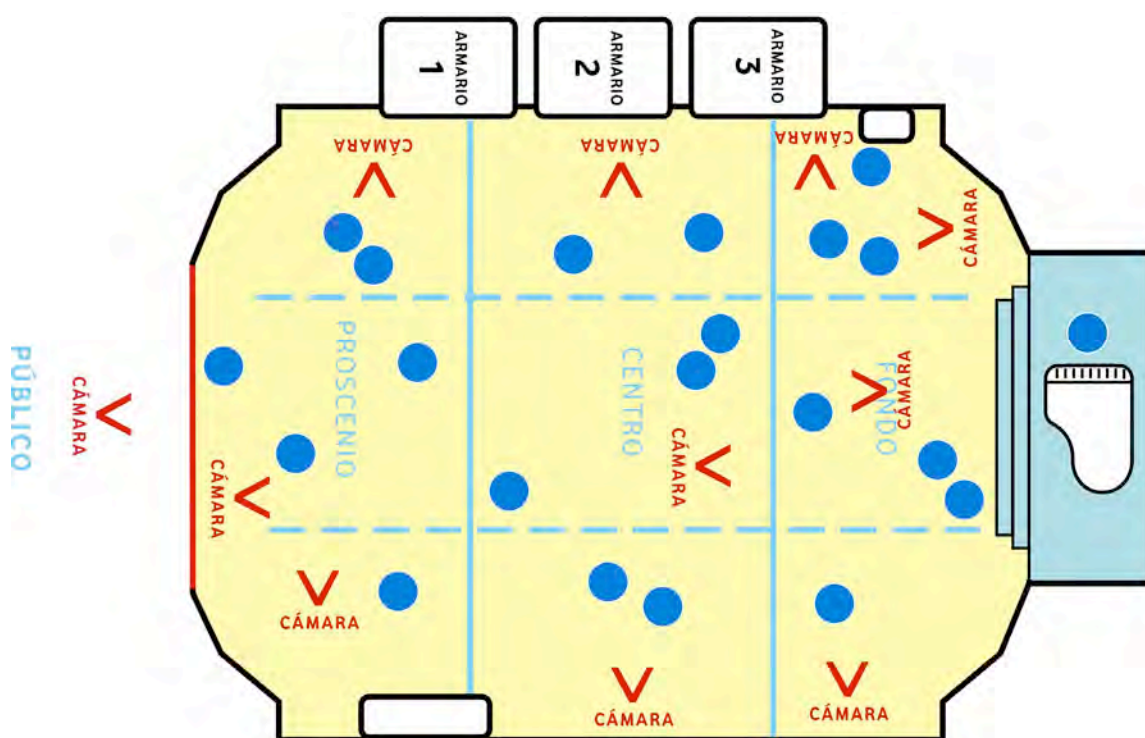


Fig. 37. La ocupación de los tres términos en *El Ángel Exterminador*. Fuente: Elaboración propia.

Jenaro Talens (2010, p. 63) propone dos planos que se superponen a la hora de establecer la lectura como construcción del objeto-film: a) “el que remite a la anécdota narrativa, y b) el que se corresponde con el sistema de operaciones que la articulan como estructura. En el primer caso, sobre la base del acto predicativo, la anécdota parece tener a un real extradiscursivo que sería su referente; en el segundo, cada elemento remitiría

operacionalmente a otros elementos dentro de la inmanencia del sistema cerrado que constituye el espacio textual”.

Sin ahondar aquí en esta interesante forma de análisis, quedaremos con el primer plano sugerido por Talens: el que remite a la anécdota narrativa (en la segunda nos hemos ocupado anteriormente en nuestro primer análisis).

Sabemos todos, sobradamente, que Buñuel es un director con un repertorio personal rico y extenso. Y no podría ser de otra forma, ya que el director vivió en primera persona la efervescencia cultural del principio del siglo XX, su desarrollo tecnológico y la mutación humana al ‘homo consumus’. Y de este archivo personal él construye gran parte de su ‘anécdota narrativa’ en *El Ángel Exterminador*:

**La actuación intencionada del camarero durante la cena de los Nobile:** una historia que le han contado sobre una cena aristocrática neoyorquina (Buñuel, 2000, p. 280).

**El relato de Ana sobre el descarrilamiento del Expreso de Niza y de la muerte de un príncipe:** para Agustín Sánchez Vidal (1999, p. 236), “una intencionada puya contra Salvador Dalí”. Esta afirmación está basada en estas líneas de Buñuel en *Mi último suspiro* (2000, p. 217):

“Dalí, como Lorca, tenía un miedo terrible al sufrimiento físico y a la muerte. Había escrito una vez que no conocía nada más excitante que el espectáculo de un vagón de tercera lleno de obreros muertos, aplastados en un accidente. Descubrió la muerte el día en que un príncipe que él conocía, una especie de árbitro de las elegancias mundanas, el príncipe Mdinavi, [...] se mató en un accidente de automóvil. [...] Acudió al lugar del accidente y se declaró totalmente trastornado. La muerte de un príncipe era para él una verdadera muerte. No tenía nada que ver con un vagón lleno de cadáveres”.

**Tres mujeres cuentan su experiencia al salir del armario que sirve de aseo (han visto un paisaje, un abismo y un halcón):** recuerdos de su infancia.

En Molinos, pueblo aragonés, y también en Cuenca hay precipicios hasta de cien metros de profundidad. En uno hay en lo alto un retrete de madera: el agujero da al abismo. Yo he

visto un halcón volando debajo de mí, mientras cumplía con una necesidad fisiológica (de la Colina y Pérez Turrent, 1999, p. 128).

### **El suicidio de Eduardo y Beatriz:** recuerdos de su juventud.

Cuando estudiaba ingeniería. Había un muchacho de 17 años, estudiante de medicina, y una chica de 15. Las familias eran amigas. Lo tenían todo, las familias estaban de acuerdo en que se casarían, podían verse cuando querían. Un día, sin motivo aparente, se suicidaron juntos en un merendero de Madrid. El suyo era amor platónico, amor puro: la chica era virgen. ¿Por qué? Deberían pensar que el amor es incompatible con la vida cotidiana, con el mundo tal como es (de la Colina y Pérez Turrent, 1999, p. 131).

**Julio, comiendo papel para saciar su hambre, cuenta a Beatriz ¡Yo estudié con los jesuitas! ¡Buena gente!** refleja su opinión positiva sobre la congregación donde estudió (Buñuel, 2000, p. 34). A la vez ayuda a construir el personaje del mayordomo, un aspirante a burgués. Lo que no sabemos es a qué categoría de alumno perteneció Julio en el colegio: “Había semi-pensionistas, internos, ‘inspeccionados de familias bien’, y externos, que eran una especie de miserables a los que casi ni les hablábamos” (de la Colina y Pérez Turrent, 1999, p. 15 y 16).

**La mujer que se peina mecánicamente delante de un espejo:** recuerdos de la Residencia de Estudiantes, donde había un compañero suyo “que pasaba mucho rato delante del espejo, peinándose. Pero sólo se peinaba por delante, dejando la parte de atrás de la cabeza en desorden. Por este proceder absurdo, repetido días tras días, a los dos o tres semanas llegué a odiarle” (Buñuel, 2000, p. 60).

Además de su acervo personal, Buñuel se alimentó de todo que le rodeaba:



Img. 116. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.



“Alguien dijo que parecía más un ciego español, de la novela picaresca española, como el del Lazarillo de Tormes. Es posible: es también un ciego avaro y astuto, malvado”. Así relacionó Buñuel el ciego de su obra *Los olvidados*. (de la Colina y Pérez Turrent, 1999, p. 50); “Otro rasgo afín a la greguería [de Ramón Gómez de la Serna] es la tendencia de Buñuel al ‘gag’, al golpe de efecto breve y repentino, que tiene tanto de humor como de condensación poética” (Monegal, 1993, p. 38); “De Péret admiraba la variedad de puntos de vista. ¡Qué recreación de la realidad!”, expresó Buñuel (de la Colina y Pérez Turrent, 1999, p. 21).



Img. 117. Referencia marina en *El Ángel Exterminador*. Fuente: Elaboración propia con fotograma de la película.

Igual que de la literatura, Buñuel tomó referencias de la pintura, como el archiconocido caso del *Ángelus* de Millet, reproducido en estas películas: *Un perro andaluz*, *Viridiana* y *Belle de jour*.

Al conocer estas fuentes de Buñuel, algunos comentaristas relacionan *El Ángel Exterminador* con *La balsa de la Medusa* de Géricault. Con razón el director lo negó. Esta semejanza podría aplicarse a *Náufragos* (*Lifeboat*, Alfred Hitchcock,

1944) pero no a su obra. De todos modos, encontramos tres elementos que hacen referencias marinas en la película: la frase de Raúl para explicar la huida de los sirvientes: *Sí, las razones que tienen las ratas cuanto sienten que se hunde el barco*; la bandera amarilla en frente a la mansión y a la iglesia que igual que en el siglo XIX, un barco al izar una bandera de este color, indicaba que la tripulación estaba infectada por la cólera, no pudiendo desembarcar en ningún puerto durante un periodo prolongado; y un motivo náutico en uno de los objetos del decorado del salón-escenario: un antiguo reloj de pie carrillón. En él un velero se mueve con las olas al darse las horas enteras.

Delante de tantas referencias venidas de diferentes orígenes, estamos convencidos que el teatro no quedaría fuera del amplio universo de Buñuel. Concretamente encon-

tramos en *El Ángel Exterminador* la influencia de géneros teatrales de los cuales el director fue contemporáneo: el teatro del absurdo y el del esperpento.

Una de las expresiones del Teatro del Absurdo encontradas en la película son las repeticiones (y sus variaciones) en la presentación entre Cristián y Leandro: la primera de ellas con una formalidad absoluta; en la segunda de forma efusiva; y en la tercera con frialdad y agresividad, acompañada de un diálogo sinsentido:

Alberto Roc: *Permítame presentarle el Sr. Ugalde y... su nombre, me hace el favor.*

Leandro: *Leandro Gómez. Encantado.*

Cristián: *Mucho gusto. ¿Piensa permanecer mucho tiempo entre nosotros?*

Leandro: *¿Y usted?*

Cristián: *Diga usted primero.*

Leandro: *No, usted.*

Cristián: *Yo vivo aquí.*

Leandro: *Me lo esperaba.*

En cuanto al Teatro del Esperpento, Buñuel, de esta manera, valoraba la obra teatral de Valle Inclán, mostrando familiaridad y proximidad con su obra: "Lo admirable de Valle Inclán es el lenguaje: arcaísmos, neologismos, mexicanismos, valleinclanismos. Su teatro, aparte del lenguaje, no lo considero interesante. Entonces nos gustaban mucho sus esperpentos" (de la Colina y Pérez Turrent, 1999, p. 19).

Y de 'esperpéntico' podemos clasificar el diálogo entre Leonora y doctor Carlos, en los Planos 156 y 157 de *El Ángel Exterminador*:

Leonora: *Si salimos de este encierro, si me curo, quiero ir con usted a Lourdes. Prométame que vendrá... ¿verdad que sí?*

Doctor: *Se lo prometo.*

Leonora: *Iremos a postrarnos a los pies de la Virgen porque ella, ella, es la que nos sacará de aquí.*

Doctor: *No hable tanto, no se excite. Esto puede afectarle gravemente.*

Leonora al doctor: *Cuando estemos en Lourdes, quiero que me compre usted una virgen lavable de caucho. ¿Verdad que me la comprará?*

Con estos argumentos, concluimos, que *El Ángel Exterminador* de Luis Buñuel es un popurrí de referencias humanas coleccionadas por el director para cumplir su cometido, expresado en 1958 en la Universidad de México:

Hago más las palabras de Engels, que define así la función de un novelista (léase para el caso la de un creador cinematográfico): 'El novelista habrá cumplido honradamente cuando, a través de una pintura de las relaciones sociales auténticas, destruya las funciones convencionales sobre la naturaleza de dichas relaciones, quebrante el optimismo del mundo burgués y obligue a dudar al lector de la perennidad del orden existente, incluso aunque no nos señale directamente una conclusión, incluso aunque no tome partido ostensiblemente (El cine, instrumento de poesía, en Duque, 2009, p. 228).

Y, sin apenas apoyo de la música extradiegética tan recurrente en el cine, *El Ángel Exterminador* está soportado, igual que el teatro, por un texto y la interpretación de los actores (aunque muchos lo cuestionen) para representar el teatro de la vida, donde todos estamos representados.

#### 4.4. El tiempo en *El Ángel Exterminador*

Uno de los aspectos más intrigantes en *El Ángel Exterminador* es su relación con el tiempo: a partir de un 'Tiempo objetivo' (tiempo de proyección) de 90 minutos, la desorientación temporal es evidente en las otras vertientes del tiempo: el 'Tiempo pragmático' (el tiempo que cada espectador necesita para comprender la película) y el 'Tiempo diegético' (la duración de la historia narrada). Lo que queda evidente es que el 'Tiempo de la percepción' (la sensación de duración intuitivamente notada por cada espectador) en esta película es totalmente arbitrario, con una fuerte tendencia a la interpretación del tiempo de su duración a la alza. A la vez, aunque la trama sea reconocible, su representación del tiempo es desorientativo.

Para elucidar esta rica desorientación causada en los espectadores por *El Ángel Exterminador*, es necesario analizar su 'Tiempo expresado' (tiempo de enunciación), que

genera sensaciones emotivas y subjetivas del público a la hora de interpretar el tiempo. Esto significa que, en beneficio de la emoción que se deseó provocar en el espectador, el director eligió exponer la trama bajo una arquitectura temporal particular, condicionando los hechos del relato (y su relación con el tiempo) a sus objetivos.

Tomando como referencia un modelo de análisis unánime entre la mayoría de los autores para entender así el Tiempo diegético de *El Ángel Exterminador*, empezamos con la disposición de los acontecimientos en el flujo temporal y sus relaciones de sucesión:

#### 4.4.1. El orden

Consideramos que el **tiempo lineal** predomina en la estructura de la película, ya que existe una sucesión de acontecimientos ordenados de tal modo que el punto de llegada es distinto del de partida. Su figuración es 'vectorial', ya que la ordenación del tiempo es continua, homogénea y progresiva, aunque existan las repeticiones intercaladas. Podemos decir que, aunque quepan matizaciones, en *El Ángel Exterminador* encontramos un principio, un medio y un fin.

Ahora bien, podemos encontrar en la película otras dos formas de temporalidad que conviven con la 'temporalidad lineal' y tendrán más o menos importancia según la línea argumentativa:

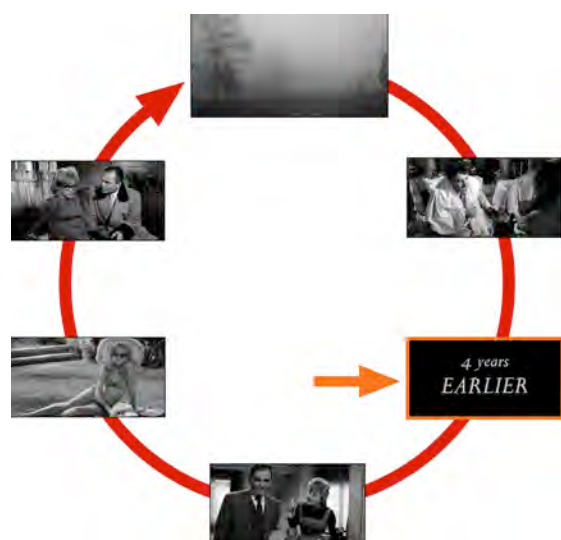
**Tiempo circular.** Se puede argumentar que la película empieza en una iglesia y termina en una iglesia, proporcionando así una circularidad temporal.



Img. 118. Fotogramas de los créditos y del final de *El Ángel Exterminador*.

Consideramos este tiempo débil en *El Ángel Exterminador*, ya que la iglesia que está en los créditos no inicia un acontecimiento. Y aunque pueda parecer de poca importancia, los espacios no son los mismos: se tratan de dos edificios diferentes. Por tanto,

quitando la presencia de la iglesia al principio (una foto fija), la estructura temporal de



Img. 119. Representación del tiempo circular en *Lolita*. Fuente: Elaboración propia con fotogramas de la película.

la película no está organizada para que el punto de llegada resulte ser idéntico al de origen, como por ejemplo, en *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950) o en *Lolita* (Stanley Kubrick, 1962).

Por lo general, el 'tiempo circular' necesita el recurso del *flashback* para reiniciar los acontecimientos presentados al principio, como vemos en la imagen de la izquierda donde se muestra la estructura circular de *Lolita*.

**Tiempo cíclico.** Si consideramos que este tiempo está determinado por una sucesión de acontecimientos ordenados de tal modo que el punto de llegada resulte ser análogo al de origen (aunque no idéntico como en el tiempo circular), podemos afirmar que sí está presente, por lo menos parcialmente, en la película. El final de *El Ángel Exterminador*, con el encerramiento de los fieles en la iglesia, sugiere el principio de un tiempo parecido al vivido por los de la calle de la Providencia –es decir, la desesperante desorientación temporal–, así como una similitud en los acontecimientos.

#### 4.4.2. La duración

Siguiendo con el segundo aspecto del análisis del tiempo, la duración, vemos una serie de aspectos destacables en *El Ángel Exterminador* que hace que la 'duración aparente' sea tan distinta de la 'duración real':

1. La percepción que la película está constituida solamente de planos largos. Sin embargo, después de un exhaustivo inventariado de la duración de cada plano, esta sensación diverge de los datos efectivos que vemos a continuación.

Tiempo (segundos)	00:01 a 02:00	02:01 a 04:00	04:01 a 06:00	06:01 a 08:00
Número de Planos	13	28	25	32
Tiempo (segundos)	08:01 a 10:00	10:01 a 12:00	12:01 a 14:00	14:01 a 16:00
Número de Planos	17	22	22	9
Tiempo (segundos)	16:01 a 18:00	18:01 a 20:00	20:01 a 22:00	22:01 a 24:00
Número de Planos	15	19	9	14
Tiempo (segundos)	24:01 a 26:00	26:01 a 28:00	28:01 a 30:00	30:01 a 32:00
Número de Planos	11	6	6	6
Tiempo (segundos)	32:01 a 34:00	34:01 a 36:00	36:01 a 38:00	38:01 a 40:00
Número de Planos	4	6	6	3
Tiempo (segundos)	40:01 a 42:00	42:01 a 44:00	44:01 a 46:00	46:01 a 48:00
Número de Planos	4	2	2	2
Tiempo (segundos)	48:01 a 50:00	50:01 a 52:00	52:01 a 54:00	54:01 a 60:00
Número de Planos	2	6	1	2

Fig. 38. Duración de los planos en El Ángel Exterminador. Fuente: Elaboración propia.

2. La sensación de que la duración de sus planos son exagerados. Pero lo contabilizado nos muestra que solo hay seis planos con más de un minuto, y de estos, tres superan los sesenta segundos por pocas décimas, destacando uno de setenta y cinco segundos y otro con poco más de un minuto y treinta.

Plano 036	Plano 084	Plano 087	Plano 104	Plano 145	Plano 218
01:32:19	01:07:09	01:01:21	01:15:22	01:01:24	01:02:03

Fig. 39. Planos con duración superior a 60 segundos. Fuente: Elaboración propia.

3. La equivocación de relacionar los planos largos (aunque sean pocos, como hemos visto) con planos-secuencia. Entre los planos más extensos, solo se identifica uno que concluye un acontecimiento: el Plano 036, donde los cocineros se marchan a pesar de los ruegos de Lucía, la dueña de casa. Y, acto seguido, en el mismo plano, los dos camareros huyen apresuradamente, confirmando así que la burguesía estará sola en la mansión.

Con la casi ausencia de planos-secuencias, cabe a las escenas (una vez montadas en su orden), proporcionar una artificiosa relación entre el tiempo de la representación y el de lo representado para lograr un efecto de continuidad temporal en *El Ángel Exterminador*. Por esta razón, en parte, la duración de la película debe ser definida como 'natural relativa', ya que *simula* la naturalidad del tiempo 'real'. En otras palabras, sus escenas expresan un tiempo aparente, al contrario de la duración del plano-secuencia (definido como duración 'natural absoluta'), que tiene el apoyo de la homogeneidad espacial y temporal.

Para ilustrar el uso de escenas para generar un efecto de continuidad en la película, citamos la acción que alarga la supervivencia de los encerrados, cuando consiguen romper la tubería de agua dentro del salón, en la escena 36:

**Plano 124** – Julio y Leandro, con la ayuda de un objeto decorativo (un hacha medieval), pican la pared hasta llegar a la tubería de agua (1). La cámara se mueve para enseñar la expectación de los demás y vemos al fondo a Raúl, ya preparado para intervenir en los planos siguientes (2).

**Plano 125** – Movimiento panorámico que muestra la ansiedad de los presentes, dejándonos ver a Raúl con un objeto en las manos (3).

**Plano 126** – Raúl abre camino entre sus compañeros de agonía (4) y empieza a golpear las tuberías con una bola de hierro, sacada de la decoración del salón (5).

**Plano 127** – Los presentes miran a Raúl con esperanza (6).

**Plano 128** – Raúl logra perforar la tubería, brotando el agua (7).

**Plano 129** – Desesperadamente, todos avasallan hacia el agua (8), lo que lleva a Álvaro ponerse violento: *¿No han oído? ¡Primero las mujeres!* (9)





Img. 120. La continuidad entre planos. Fuente: Elaboración propia con fotogramas de *El Ángel Exterminador*.

Con esto, observamos que apenas se distinguen los límites de los seis planos (totalizan 79 segundos) que componen esta acción, dándonos la impresión de un tiempo continuo.

Plano 124	Plano 125	Plano 126	Plano 127	Plano 128	Plano 129
00:30:11	00:07:12	00:18:06	00:01:21	00:06:20	00:14:01

Fig. 40. Planos que componen la escena presentada en la Imagen 120. Fuente: Elaboración propia.

Esta conclusión la hacemos extensiva a todas las escenas de la película, y, a la vez, se hace difícil considerar las teorías de que los planos cortos pueden ser percibidos



como más largos al compararlos con uno más abierto; que los planos estáticos duran más que los dinámicos; que la percepción de la duración de un plano está condicionada por su legibilidad, etc., ya que *El Ángel Exterminador* está construida a partir de un modelo de continuidad entre planos sustentados por los movimientos de los actores, que entran y salen de los planos, simulando un tiempo 'real' y continuo, como vimos en el apartado 4.3.

Ahora bien, se observa que la 'duración real' se va distanciando cada vez más de la duración diegética a medida que avanza la película, escaseando cada vez más los referentes temporales. Esta percepción es ocasionada, entre otras cosas, por los cambios de secuencia, que en su mayoría utilizan la *recapitulación marcada*, con procedimientos de abreviación temporal con una acentuada intervención en el flujo temporal: la *elipsis*.



Fig. 41. Icono para identificar las elipsis entre secuencias de *El Ángel Exterminador*. Fuente: Elaboración propia.

**Secuencia 01.** Su construcción es bastante clásica y didáctica: un grupo de personas son invitadas a cenar en la mansión de los Nóbile y al terminar la cena, por alguna razón, se quedan a dormir en el suelo de un salón. Sumada a esta actitud intrigante y poco corriente, todos los sirvientes abandonan la casa. Sin embargo, temporalmente, todo está esclarecido: se apagan las luces, todos se acuestan y el director nos proporciona un cierre en negro en el último plano, indicando que la actividad nocturna ha terminado.



**Secuencia 02.** El fundido en negro se abre indicándonos una elipsis de tiempo de mínima incidencia: amanece en la Calle de la Providencia (Plano 073). Los siguientes planos muestran la rutina del despertar de los invitados, el desayuno servido por el ma-

yordomo y la constatación de los personajes que, por alguna razón, están encerrados en un salón, aunque no haya ninguna barrera física que les impidan marcharse. Con diecinueve planos Buñuel construye una representación clara de un 'tiempo real' de una mañana, dándonos además tres referencias temporales a través de diálogos entre los personajes:

Plano 083 – Juana: *Anoche, durante la cena, ya le noté un poco extraño...* (Al referirse a la salud del señor Russell).

Plano 085 – Álvaro: *Y esto es lo que me preocupa. Anoche, después de la fiesta, ninguno de nosotros hizo el menor intento por regresar a su casa. ¿Por qué? ¿Les parece natural que hayamos pasado la noche en esta sala, faltando a los más elementales deberes de la etiqueta y que la hayamos convertido en un increíble campamento de gitanos?*

Plano 091 – Doctor Carlos: *Desde anoche, ni uno solo de nosotros, aunque lo haya intentado, ha podido salir de esta habitación. ¿Qué está ocurriendo aquí, amigo Aranda?*



**Secuencia 03.** Desde un abrupto corte abreviando el tiempo entramos en el Plano 092, un plano exterior del jardín de la mansión. Es noche y llueve.

El director nos da dos referencias de que se trata del mismo día siguiente al de la cena, retratado en la secuencia anterior:

Plano 97 – Julio, con sus guantes blancos, ha permanecido todo el día en su puesto, al lado del carrito del desayuno. Beatriz se acerca “muerta de sed” y oye al mayordomo que dice que no queda absolutamente nada para comer o beber.

Plano 98 – Blanca, desesperada, dice: *Llevamos 24 horas aquí. Y nadie ha aparecido. ¡Nos han olvidado!*



Img. 121. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.

**Secuencia 04.** Una vez más, a través de un corte seco, el director da paso a una nueva secuencia. Esta vez, además de abreviar el tiempo, empieza a meternos en una confusión temporal, ya que el primer plano de esta secuencia (un movimiento panorámico desde una ventana del salón contiguo), no nos deja claro cuanto tiempo ha pasado desde que ha terminado la secuencia anterior.

Intuimos que sea la madrugada de la segunda noche, aunque no haya referencia sobre este dato. Lo que sí está claro es el cierre de esta secuencia: un fundido a negro en el plano en el que Ana se desmaya al ver la mano del señor Russell escapar del armario.



**Secuencia 05:** Abriendo desde negro, vemos la calle de la Providencia llena de curiosos (Plano 121). Con esto, el director nos aparta el ambiente agobiante que empieza hacerse dentro del salón de los Nóbile y, en el plano siguiente, nos brinda, con referencias temporales, un diálogo entre el comandante de policía y un ingeniero enviado por el alcalde de la ciudad:



Img. 122. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.

Ingeniero: ***Hace tres o cuatro días**, el alcalde ha considerado que lo más importante es establecer comunicación con los aislados. Me encargó que instalara altavoces para que los de dentro, si viven, nos escucharan y siguieran nuestras instrucciones. Pero desistió de la idea cuando le hicieron comprender el absurdo de ella.*

Comandante: *¿Por qué? A mí me parece muy plausible.*

Ingeniero: *Por qué más fácil que instalar altavoces es entrar en la casa, ya que nada nos impide, y nadie ha entrado todavía.*

Comandante: *Absolutamente cierto. **Ayer** enviamos una brigada de zapadores en las primeras horas de tarde con equipo completo. A las **nueve de la noche** habían regresado al cuartel sin que un solo hombre hubiera entrado en la casa.*

Ingeniero: *¿Pero, intentaron entrar, mi comandante?*

Comandante: *No, esto es lo grave del caso.*

Pero estas referencias, más que orientarnos, nos hacen perder por completo el hilo temporal mantenido con dificultades hasta ahora: *Hace tres o cuatro días*, dice el ingeniero... ¿A partir de que día? ¿Desde la noche del encerramiento?, ¿De la segunda noche?, ¿O han pasados más días?

Volviendo al salón (Plano 124), encontramos a los atrapados en la tarea de romper la tubería del salón con el fin de conseguir agua. Esta estrategia del director de proveer agua a sus personajes para que puedan seguir viviendo, da subsidios para que siga la historia en este vacuo temporal.

Y, la última referencia temporal dada en esta secuencia, contribuye a desorientar todavía más el espectador, al oír a Alicia comentar al doctor sobre el estado de salud de su marido Alberto Roc: **Dos días sin hablar...** *Con los ojos cerrados y separados de todos. ¡Incluso de mí!*

Con un corte seco al final del plano donde Edmundo reclama decencia (*Lo que desde niño he odiado más: la grosería, la violencia, la suciedad son ahora nuestras compañeras inseparables. Es preferible la muerte a esta abierta promiscuidad*), mientras Álvaro besa con fervor la mano de su mujer, termina esta secuencia.



**Secuencia 06.** Volviendo a fragmentar el tiempo, esta secuencia empieza con la alucinación de Ana con la mano asesina (Plano 164). En una serie de dieciséis planos cortos, donde vemos el salón vacío, la mujer intenta eliminar a su 'agresora', pero casi hiere la mano de Alicia. En este momento, vuelve a la realidad del salón: un grupo de



Img. 123. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.

personas aisladas del mundo, que a partir de ahora se familiarizan también con la agresión física.

Eduardo entra en el armario y se acuesta con Beatriz, que allí le espera en la oscuridad. En este momento Buñuel nos prepara otro diálogo desorientador para que compongamos el tiempo diegético (Plano 184):

Eduardo: *¿Qué día es hoy? ¿Cuánto tiempo llevamos aquí? Más de un mes, ¿verdad?*

Beatriz: *No tanto. No habiéramos podido resistir sin comer.*

Eduardo: *Y me parece que siempre hemos estado aquí.*

Beatriz: *Igual me pasa a mí.*

Eduardo: *Y aquí seguiremos siempre. A menos que...*

Beatriz: *¿Qué?*

Eduardo: *Que huyéramos juntos, que nos perdamos en las sombras.*

Beatriz: *Donde tú vayas, iré yo, Eduardo.*

Corte y empieza la secuencia 07.



**Secuencia 07.** Es madrugada de alguna noche (así determina el director) y todo puede pasar: Francisco roba una caja con alucinógenos del armario donde Edmundo la guarda. Su contenido estaba destinado a los enfermos, que el doctor así lo justificó: *Lo que sirvió para el placer, puede servir ahora para mitigar el dolor.* Alberto Roc despierta de su 'hibernación' y ataca las mujeres mientras duermen en la oscuridad; se encienden las luces y empieza una discusión entre Cristián y Álvaro; vuelven a acusar a Edmundo de preparar el encierro; Álvaro agrede a Alicia; y descubrimos juntos con los encerrados que el oso deambula hambriento por la casa.

Pero no todo es malo a estas altas horas de la madrugada: Buñuel encuentra una segunda estrategia para mantener viva su *troupe*: las ovejas que permanecían en la casa desde la noche de la cena, suben las escaleras y entran en el salón. Parodiando la frase del doctor sobre las drogas, la usamos para esta situación: *Lo que sirvió para el placer, puede servir ahora para mitigar el hambre*.



Img. 124. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.

La secuencia termina con un plano de la lámpara del salón contiguo cerrando en negro.



**Secuencia 08.** Abriendo en negro, vemos unos globos (Plano 200) que coinciden con el formato de la lámpara del último plano de la secuencia anterior. Es, posiblemente, la mañana siguiente de la tempestuosa noche vivida por los encerrados. Por compasión, Buñuel nos retira del salón y nos enseña que la Calle de la Providencia se ha transformado en un espectáculo, con más afluencia de público, con un vendedor de globos incluido y la presencia de un loco –como dice una autoridad de la policía– que se siente capaz de solucionar el problema de la mansión: *Yo sé que puedo entrar. Hablar con ellos, si es que aún viven, después salir y dar cuenta de la situación* (Plano 201).

Después de esta momentánea descompresión, el director vuelve a llevarnos dentro de la casa donde el salón se ha convertido en una cueva de trogloditas, y nos muestra los personajes perdidos en el humo de una hoguera, preparada con los muebles, comiendo los corderos asados, supuestamente, en la madrugada. Apparently this is a simultaneous time to what we have seen in the street.

Vemos a Edmundo con una venda en la cabeza (plano 212), lo que sugiere que hubo una agresión hacia él durante la madrugada (aunque este 'tiempo' puede ser cuestionado). La agresión se confirma con este diálogo:



Lucía: *¿Como te encuentras?*

Edmundo: *Bien, la cabeza un poco...*

Lucía, volviéndose a Álvaro dice: *Si no fuera por ti y por Leticia... Son unos salvajes.*

La secuencia termina con los rostros inertes de Eduardo y Beatriz, que prefirieron al suicidio que a vivir en un 'mundo' donde se han roto todas las reglas de convivencia. La transición elegida por el director para dar paso a una nueva secuencia ha sido un lento barrido a la derecha, hacia el negro.



Img. 125. Barrido como transición. Fuente: Elaboración propia con fotograma de *El Ángel Exterminador*.



**Secuencia 09.** Desde el negro anterior el director determina un nuevo tiempo con un plano general, con la cámara posicionada en el salón contiguo, donde se ve a los personajes caminando desorientados en el salón donde están encerrados. Posiblemente es la noche del mismo día que en la secuencia anterior, aunque no se puede afirmar con exactitud, ya que en este punto de la película el director nos ha hecho perder toda la orientación temporal. Lo que sí podemos afirmar es que la muerte de la pareja está asimilada por sus compañeros, que vuelven a no tener alimento después de comer el último cordero y que su preocupación inminente es la amenaza del oso, que sigue asustándoles con sus rugidos. Entre el miedo, gritos masónicos de socorro y violencia, la secuencia termina con un corte seco, en un primer plano, de Francisco riendo histéricamente (Plano 230).



**Secuencia 10.** Con un movimiento panorámico el director nos describe un nuevo tiempo, posiblemente la madrugada de la misma noche de la secuencia anterior, donde casi todos duermen profundamente. Empieza, entonces, una pesadilla colectiva. Francisco, uno de los pocos que están despiertos, vuelve a buscar la caja con drogas. Al encontrarla vacía, se acomoda, decepcionado, para dormir como los demás. Corte y empieza una nueva secuencia (la pesadilla colectiva no deja de ser un elemento desorientador del tiempo. Solo no hace más ‘daño’ a nuestra percepción temporal por la presencia de Francisco).



**Secuencia 11.** Exterior/Noche: calle de la Providencia. Una bandera amarilla fue izada en el portal de la mansión (Plano 246). El director no nos deja pistas si se trata de la madrugada de la pesadilla colectiva, o si es la noche siguiente (u otra), pero sí desentraña algunas incógnitas narrativas: los sirvientes hacen vigilia en la calle, mostrando así que todavía se sienten pertenecientes a la estructura de los Nóbiles; y que el oso era parte del espectáculo de la cena, y su violencia era fruto de su encerramiento.



Img. 126. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.

Al llevar la acción dentro de la mansión (Plano 256), Buñuel liberará sus personajes del encierro, no sin antes mostrar su visión distópica de la sociedad (que el ser humano es y será un ser con una maldad interior encubierta por falsas apariencias sociales): “En la sociedad humana de hoy, los hombres cada vez se ponen menos de acuerdo, y por eso combaten entre ellos. Pero, ¿por qué no se entienden? ¿Por qué no salen de esta



situación? En la película es lo mismo: ¿Por qué no llegan juntos a una solución para salir de la sala?” (de la Colina y Pérez Turrent, 1999, p. 125).

Como la culpa nunca es de uno mismo, los encerrados, en el ápice de su salvajería, y sin importarles el llamamiento a la cordura hecha por el doctor Carlos (*piensen en las terribles consecuencias de lo que van hacer. Este vil atentado no será el único. Supone la desaparición de la dignidad humana. El convertirse en bestias*. Plano 255), deciden poner fin a la vida de Edmundo Nóbile, acusado de ser el mentor del inexplicable encerramiento.

Cuando la barbarie está a punto de concretarse, el ‘guerrero’ Edmundo, en nombre del valor y del honor, y apoyado por su ‘Valquiria’ (Leticia), se decide por la solución del suicidio. Pero antes que él cometa el auto-sacrificio, Leticia encuentra la solución para la libertad, empezando con estas palabras, que hacen referencia a un tiempo incomprensible y caótico, (Plano 259):

*Es tan... tan extraordinario. ¿Cuánto tiempo llevamos aquí? No lo sé. He perdido la cuenta. Pero imagínense los cambios de lugar de cada uno de nosotros durante... durante esta horrible eternidad.*

Igual que Leticia, hemos perdido la cuenta del tiempo diegético de *El Ángel Exterminador*. Igual que Leticia percibimos los noventa minutos de película como una eternidad. Y junto con todos los personajes, vivimos un presente claustrofóbico.

En esta secuencia, con el desenlace del encierro, Buñuel ofrece a sus personajes uno de los mayores sueños del ser humano: volver en el tiempo para modificar el presente, como en la versión cinematográfica de 2002 de *La máquina de tiempo* (*The Time Machine*, Simon Wells), donde un científico tiene el propósito de viajar al pasado para evitar que su amada sea muerta y así tenerla junto a él en el presente.

Pero Buñuel no utiliza la tecnología y sí la imaginación en las palabras de Leticia para hacer que los encerrados ‘vuelvan’ al pasado (Planos 259 y 260): *Piensen en las mil combinaciones de piezas de ajedrez que hemos sido. Incluso los muebles. Los hemos cambiado de sitio cien veces y... Pues bien... en estos momentos nos encontramos todos, personas y muebles, en la posición y lugar exacto en que nos encontrábamos aquella noche. ¿O es otra alucinación?*

Como expresamos en el apartado 4.2, este ‘volver al pasado’ sugiere una influencia freudiana: volver al pasado para encontrar el origen de los traumas psíquicos y así proceder a la curación (el fin del encierro). O, como fue dicho en el apartado 4.1, la expresión del poder de una deidad: Valquiria. Sin embargo, considerando que los mismos hechos en esta película tienen diferentes capas interpretativas, no podemos dejar de considerar este ‘volver al pasado’ como una oportunidad de redención cristiana, “ya que, los beneficios de la redención incluyen la vida eterna” (Apocalipsis

5:9-10), “el perdón de los pecados” (Efesios 1:7), “la justificación” (Romanos 5:17), “libertad de la maldición de la ley” (Gálatas 3:13), “adopción dentro de la familia de Dios” (Gálatas 4:5), “liberación de la esclavitud del pecado” (Tito 2:14; 1 Pedro 1:14-18), “paz con Dios” (Colosenses 1:18-20), “y la morada permanente del Espíritu Santo” (1 Corintios 6:19-20). “Entonces, ser redimido es ser perdonado, santificado, justificado, bendecido, liberado, adoptado y reconciliado” (Salmos 130:7-8; Lucas 2:38; y Hechos 20:28)<sup>10</sup>.

Tratándose de una obra de Buñuel, esta vertiente interpretativa no puede ser ignorada en *El Ángel Exterminador*. No tanto por el título, ya que la película existiría igualmente con otro nombre (*Los naufragos de la calle Providencia*), sino por la presencia de la religión en el repertorio del autor, acusada con frecuencia en sus películas, como es el caso de *Nazarín*, *Viridiana*, *Simón del desierto*, *La Vía Láctea*, etc.

Termina la secuencia con los encerrados saliendo al jardín de la mansión (Plano 278). La imagen cierra en negro. Queda ahora saber si el ‘volver al pasado’, sea psicoanalítico o de redención, les sirvió para redimirse y curarse de los vicios humanos que impiden su evolución.



Img. 127. Capas de interpretación.  
Fuente Elaboración propia con fotograma de *El Ángel Exterminador*.

<sup>10</sup> <http://www.gotquestions.org/Espanol/redencion-cristiana.html>



**Secuencia 12.** Abriendo en negro, la secuencia empieza con tres planos exteriores diurnos, para situarnos delante de una catedral. A través de un corte, el director nos lleva a su interior. Vemos aquí que los Nóbile han cumplido su promesa: *Edmundo y*



Img. 128. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.

*yo hemos prometido de todo corazón organizar un solemne Te Deum si la Divina Providencia nos libra de este encierro* (Plano 148). Además de los Nóbile, un movimiento travelling desvela que están casi todos los personajes presentes. A partir de este punto vemos que la historia se repetirá, pero esta vez con gran magnitud, tanto por el espacio como por el número de personas.

Este descubrimiento nos hace sentir un poco de angustia al pensar que viviremos nuevamente la desorientación temporal, como pasó en la mansión de los Nóbile. Afortunadamente el director nos aleja de la iglesia con el último plano de esta secuencia, un *travelling* de retroceso (exterior/día – Plano 294), acentuando así que estamos libres del confinamiento. Cierre en negro.

Sin ahondar en las convicciones religiosas del director, que se confesaba “Ateo gracias a Dios” y afirmaba que “creer y no creer [en Dios] son la misma cosa” (Buñuel, 2000, p. 204), lo cierto es que la iglesia católica es parte de su acervo narrativo, y en caso de *El Ángel Exterminador* no podría dejar de estar presente, al considerar que esta Institución, creada por los hombres, marca conductas, actitudes y dogmas que pueden interferir en el desarrollo humano.



**Secuencia 13.** Abriendo en negro, sin una referencia de cuanto tiempo ha pasado desde el principio del nuevo encerramiento, vemos los primeros planos de campanas de la iglesia (Exterior/Día. Planos 295 y 296). En el plano siguiente encontramos la bandera amarilla izada frente a la iglesia, confirmando que la ‘peste’ se ha instalado en este edificio. Las campanas, muy presentes en las películas del director, tienen su carácter enunciativo reconocido: “Las campanas anunciaban los oficios religiosos (misas, vísperas, ángelus) y los hechos de la vida cotidiana, con el toque de muerto y el toque de agonía” (Buñuel, 2000, p. 14).

En los dos siguientes planos (298 y 299) Buñuel introduce una represión policíaca: la caballería ataca a unos manifestantes frente a la iglesia, hecho que hemos tratado de interpretar en el apartado 4.1, aunque el director haya dicho que “Quizá, en *El Ángel Exterminador* la carga de la policía no tenga relación con el encierro en la iglesia, y sean dos hechos coincidentes por casualidad. [...] Si no se les ocurre a los críticos, mejor explicación, podrían decir que me gustan las situaciones de caos, que soy un anarquista” (de la Colina y Pérez Turrent, 1999, p. 131).



Img. 129. Fotograma de *El Ángel Exterminador*.

Llegamos al último plano de la secuencia, y de la película (Plano 300): un grupo de ovejas entrando por la puerta de la iglesia, que son incapaces de sentir *los aires corruptos* venidos de la iglesia (nos apropiamos momentáneamente de la expresión del ayudante del cocinero, durante el encierro en la mansión de los Nóbile). Sobre la imagen una sobreimpresión con la palabra FIN.

Aunque en todas las películas del director la palabra FIN esté presente, cabe por lo menos realizar especulaciones dentro de este análisis sobre algunos aspectos narrativos de *El Ángel Exterminador*: ¿Acaso es la anunciación que el Apocalipsis ha llegado? Y si no es así, ¿es el destino humano el que ya está definido y su destrucción es una cuestión de más o menos tiempo?

### 4.4.3. La frecuencia

No cabe duda que la frecuencia en *El Ángel Exterminador* es algo destacable en el análisis de su temporalidad, ya que “la relación establecida entre el número de veces que se evoca tal o cual acontecimiento en el relato y el número de veces que se supone que ocurre en la diégesis” (Gaudreault y Jost, 2010, p. 122) es bastante variable.

Partimos de la clasificación de Genette (1989), reconocida por muchos autores (Gaudreault y Jost (2010), Casetti y di Chio (1998), etc.), como un modelo idóneo para mapear la frecuencia en una película:

Frecuencia	
Simple	Representar una sola vez lo que ha sucedido una sola vez
Múltiple	Representar varias veces lo que ha sucedido varias veces
Repetitiva	Representar varias veces lo que ha sucedido una vez
Iterativa/frecuentativa	Representar y sugerir una acción que se sea cotidiana

Fig. 42. Clasificación de Genette sobre la frecuencia en una película. Fuente: Reelaboración propia de la clasificación de Genette (1989).

**Frecuencia ‘Simple’ en *El Ángel Exterminador*:** como es de esperar, la mayoría de las acciones ocurren una vez y son representadas una vez. De lo contrario la historia no avanzaría, quedándose en un vacío temporal. Tomemos como ejemplo el principio de la película, donde los sirvientes van abandonando la mansión de los Nóbile:

Plano 002 – Lucas abandona la mansión, desoyendo los argumentos y amenazas de Julio, el mayordomo.

Plano 004 – Julio interroga a los compañeros de Lucas para entender la marcha repentina del sirviente.

Plano 005 – En la cocina, cuatro sirvientes hacen planes para marcharse.

A partir de estos planos, sumados a otros, se construye el abandono de todos los sirvientes, que interferirá en la progresión de la historia.

**Frecuencia ‘Múltiple’ en El Ángel Exterminador.** Se suele identificar muchas repeticiones en la película, sin embargo creemos que muchas de ellas se corresponden a la frecuencia ‘múltiple’, ya que son representaciones de acciones que ocurren realmente varias veces, como en estos casos:

- Dos sirvientas salen al vestíbulo de la mansión con la intención de marcharse. Esta acción se da tres veces y se representa tres veces. En la primera, retroceden y se ocultan detrás de una puerta (Plano 009). En la segunda (Plano 011), abren la puerta, e impedidas a seguir, se ocultan nuevamente. En la tercera (Planos 013 y 014) logran cruzar el vestíbulo y marcharse.



Img. 130. Fotogramas de El Ángel Exterminador.

- El mismo diálogo entre parejas distintas. En el plano 080 oímos este diálogo entre los hermanos Juana y Francisco:

Ella: *¿Has dormido bien?*

Él: *¿Por qué me miras así? Debo estar horrible.*

Ella: *Estás más interesante de que nunca. ¡El desaliño te va muy bien!*



En el plano siguiente (081), para nuestra sorpresa, volvemos a oír las mismas palabras entre Eduardo y Beatriz. La diferencia con el anterior es que quien inicia el diálogo es el hombre.

Este diálogo, más que palabras, son dos acciones independientes, analizadas en el apartado 4.1. Por esta razón no relacionamos como 'frecuencia' otras frases reiterativas encontradas en la película, tales como: *No le doy ni tres meses para que se quede completamente calva; ¡Dentro de unas horas, completamente calvo!* (Dichas por el doctor Carlos). Consideramos que este tipo de repetición pertenece a la construcción de una identidad de un personaje.

- Acusaciones de Raúl hacia Edmundo. Por cinco veces vemos al invitado responsabilizar al anfitrión por el encierro, en acciones y contextos diferentes, lo que se caracteriza en una 'frecuencia múltiple':

Acusación 1 (Plano 104) – *Cállese, Nóbile. Es lo mejor que puede hacer. Usted nos ha yendo metiendo en esta trampa. Nos ha hecho víctimas de esta pesada broma o lo que sea.*

Acusación 2 (Plano 146) – *Se necesita ser cínico para dar consejos a sus víctimas.*

Acusación 3 (Plano 191) – *Yo quiero saber, y que me expliquen, si ha sido Nóbile quien ha provocado esto.*

Acusación 4 (Plano 194) – *Déjalo, es un degenerado. Se empeña a insultarnos.*

Acusación 5 (Plano 212) – *Raúl me ha dicho que muriéndose Nóbile, esto se termina (Blanca). Lo que queremos es terminar con él (Raúl).*

- Personajes que se afeitan. En la vida cotidiana de los encerrados encontramos manifestaciones de diversas índoles: desesperación, agresividad y actitudes normales de cuidados personales, como cortarse las uñas, quitarse las espinillas de la cara, peinarse y afeitarse. Esta última acción no tendría trascendencia si no fuera por su frecuencia (tres) y por el sonido molesto que causa: Plano 139 – Francisco se afeita la barba y Raúl, enfadado, desenchufa la maquinilla eléctrica.

Plano 146 – Ahora vemos a Francisco afeitándose las piernas y oímos el sonido molesto del motor de la maquinilla que invade el plano siguiente, escuchándose de fondo en una conversación entre Álvaro y Edmundo.

Plano 215 – La cámara encuadra unas piernas siendo afeitadas, aludiendo a la manía adquirida en este periodo (o no) de Francisco en rasurarse. Sin embargo, al abrir el plano, vemos que es Raúl el que se afeita las piernas e, igual que ha hecho con Francisco, tiene la maquinilla desenchufada por Leandro.



Img. 131. Fotogramas de *El Ángel Exterminador*.

- El umbral como límite (1). Para construir la idea de que los presentes en el salón estarían atrapados, el director reincide en acciones que ponen el umbral en evidencia:

Plano 048 – En la noche de la cena, al final de la velada, Edmundo pide a Julio que *disponga el guardarropa*, hablándole desde los límites internos del salón.

Plano 070 – En esta misma noche, el señor Russell se sienta en una silla en el término del salón, mirando asustado al salón contiguo y al ‘obstáculo’ que les separa.

Plano 084 – Lucía ordena el desayuno a Julio sin traspasar el umbral, a la vez que lo mira con cierta curiosidad y preocupación. Volviendo al centro del salón, Rita requiere su atención: *Lucía, querida, perdona... ¿Dónde podríamos refrescarnos un poco?* Acompañada de tres de sus invitadas, vuelve hasta el límite en dirección a su tocador. Sin embargo, sin razón aparente, dan media vuelta en dirección al centro del salón.

Plano 087 – Decididos, Alberto y Alicia Roc, acompañados de Blanca, se deciden a marchar, pero tampoco terminan de salir del salón.

Plano 090 – Julio, una vez dentro del salón y sirviendo el desayuno, debe cruzar el umbral para recoger las cucharillas para el café que están en otra habitación. Pero, por alguna razón desconocida, no lo hace. Al darse cuenta de que no puede cruzarlo, se desploma en una silla justo en el límite del salón. La cámara se mueve y vemos a Blanca



en el otro extremo, sentada en una silla. Ambos llevaron a la misma conclusión: están delante de una barrera infranqueable que les privará de la libertad.



Img. 132. La presencia de una barrera invisible. Fuente: Elaboración propia con fotogramas de *El Ángel Exterminador*.

- El umbral como límite (2). Si el director acentúa la barrera de dentro hacia fuera con la frecuencia múltiple, lo hace también de fuera hacia dentro de la misma manera. Como identificamos en el apartado 4.3, existen once planos que contienen el salón visto desde el salón contiguo, recordándonos que los personajes están aislados del mundo.



Img. 133. Representación de la barrera invisible. Fuente: Elaboración propia con fotograma de *El Ángel Exterminador*.

- Encierros. Aunque el encerramiento en la mansión de los Nóbile haya ocupado más tiempo para su construcción, el de la iglesia es también un acontecimiento con las mismas características, por tanto formalizan una frecuencia múltiple.

- La población preocupada con la epidemia. Al principio por curiosidad y posteriormente por preocupación, la población

no se queda ajena al encerramiento en la mansión de los Nóbile. Y cuando no tienen respuestas de las autoridades, la reacción roza la violencia (Plano 123): *¡Queremos ver lo que pasa dentro! ¡No somos perros, déjenos pasar! ¡Fuera, policía, fuera! ¡Vamos allá! ¡Vamos!*

Al final de la película (Planos 298 y 299), cuando del encerramiento en la iglesia, la población vuelve a aglutinarse, y esta vez las autoridades, sin dar explicaciones, responden con una violenta carga policial.

Siendo así, se representó el mismo número de veces que lo sucedido, lo que caracteriza una frecuencia múltiple.

- Las repetidas presentaciones entre Cristián y Leandro. ¿Cómo clasificar el hecho de que dos hombres se presenten tres veces seguidas, como si cada vez pareciera que no se han visto anteriormente? Al principio lo más tentador es considerar las presentaciones como repeticiones (una acción representada tres veces). Sin embargo, después de su análisis narrativo (4.1), nos inclinamos a considerar que las tres situaciones son independientes, aunque análogas. Descartamos la idea de la repetición y la consideramos como una frecuencia múltiple, debido a que cada presentación tiene un tiempo propio, marcado por la presencia del señor Russell.

**Frecuencia ‘Repetitiva’ en *El Ángel Exterminador*.** Sin embargo, en la película se encuentran dos acontecimientos que sí se encuadran en las características de la frecuencia repetitiva, es decir, ‘representar varias veces lo que ha sucedido una vez’: la entrada de los invitados en el vestíbulo de la mansión (dos veces) y el brindis que hace Edmundo durante la cena (dos veces). Como analizamos en el apartado 4.1, estas repeticiones, lejos de ser gratuitas, tienen un valor narrativo.

En cuanto al acontecimiento para romper el encantamiento del encierro (repetir las posiciones de los presentes en el salón igual que en la noche de la cena), no consideramos que deba ser encuadrado en la categoría ‘frecuencia repetitiva’. Como mucho, podemos identificarlo como ‘frecuencia múltiple’ (representar ‘n’ veces lo que ha sucedido ‘n’ veces). Y aun así tendríamos nuestras reservas, al considerar que esta semejanza con la primera noche no es espontánea y sí un simulacro propuesto por Leticia: como de una representación teatral improvisada se tratara, Leticia orienta a sus compañeros dónde deben estar y qué deben decir. Una representación dentro de la representación de la película, igual que, por ejemplo en *El hombre de La Mancha* (*Man of La Mancha*, Arthur Hiller, 1972) donde Cervantes (Peter O’Toole), usa a sus compañeros de celda para representar a Don Quijote.

¿Cuánto puede interferir la frecuencia en la percepción del Tiempo diegético? En el caso de *El Ángel Exterminador*, consideramos que algo interfiere, pero no al punto de desestabilizar el paso del tiempo, como se pusiera el contador a cero. Para esto valoramos, de forma empírica, los acontecimientos y sus frecuencias:

<b>Frecuencia Múltiple   Interferencia en el tiempo</b>	<b>Baja</b>	<b>Media</b>	<b>Alta</b>
Las dos sirvientas que se mueven en el vestíbulo (3x)	X		
Mismo diálogo entre hermanos y enamorados (2x)	X		
Acusaciones de Raúl a Edmundo (5x)	X		
Hombres que se afeitan (3x)	X		
Umbral como límite – interior (5x)	X		
Umbral como límite – exterior (11x)		X	
Encierros (2x)	X		
Población preocupada con la epidemia (2x)	X		
Presentaciones (3x)		X	
<b>Frecuencia Repetitiva   Interferencia en el tiempo</b>	<b>Baja</b>	<b>Media</b>	<b>Alta</b>
Entrada en el vestíbulo (2x)		X	
Brindis (2x)		X	

Fig. 43. Valoración empírica de las repeticiones en *El Ángel Exterminador*. Fuente: Elaboración propia.

Con esto podemos concluir que la frecuencia tiene poca influencia en la desorientación temporal que Buñuel construyó en *El Ángel Exterminador*, siendo más decisivos los cambios de secuencia donde, en la mayoría de ellas, utiliza la recapitulación marcada, ocultando la longitud de las elipsis.

Ahora bien, atribuir al tiempo, y solo al tiempo, la construcción del particular tiempo diegético de *El Ángel Exterminador* es ignorar su relación con otros factores como el espacio, el texto y el sonido.

Como vimos anteriormente, el texto en la película, cuando hace referencias al tiempo, es poco orientativo y más bien confuso: *Hace tres o cuatro días...; Ayer, a las nueve por la noche...; Dos días sin hablar...; ¿Cuánto tiempo llevamos aquí?;* etc.

En cuanto al sonido, dominan los largos diálogos, que muchas veces se derivan en discusiones e insultos, y esto, indudablemente, alarga el tiempo. Los diálogos conviven permanentemente con los ruidos del ambiente (pasos, tos durante la noche, ruido de

platos, el tic-tac y las campanadas del reloj carrillón del salón, etc.). En los pocos planos exteriores, el sonido también es diegético: ruido de coches, campanadas y naturalmente diálogos donde los haya.

La música es escasa y se limita a tres cortos momentos: el concierto de Blanca al principio de la película (del plano 037 al 046 –tres minutos y medio, aproximadamente); el final del encierro, cuando Blanca vuelve a ejecutar un fragmento de su concierto como parte de la ruptura del encantamiento (del plano 266 al 268 – un minuto, aproximadamente); y en la iglesia, donde se oyen cánticos religiosos (del plano 279 al 284 – un minuto, aproximadamente).

En el plano 092, exterior/noche, vemos la entrada de la mansión y oímos el sonido de truenos y lluvia. En el plano siguiente, se oye dentro del salón contiguo el mismo sonido (ahora *offscreen*), pero antes que termine el plano, desaparece para seguir solo con los sonidos del interior del salón.

Ya superados los 33 minutos de película, nos damos cuenta de la ausencia absoluta de sonidos extradiegéticos o bien diegéticos *offscreen*, al oír este diálogo (Plano 098):

Alberto Roc: *La actitud de los de afuera me inquieta más que nuestra propia situación. ¿Qué les ocurre? Algo deberían haber intentado ya.*

Álvaro Aranda: *A no ser que todos hayan muertos en la ciudad y nosotros seamos los únicos supervivientes.*

Esto significa que igual que los espectadores, los encerrados de la calle de la Providencia, están privados de oír otros sonidos que no sean los que ellos mismos provoquen. Esta conclusión genera una histeria general por la conciencia de aislamiento físico y acústico, empezando una discusión generalizada.

En el Plano 139 el director suma al sonido diegético del salón el ruido de una maquinilla eléctrica, que servirá como elemento de continuidad entre dos planos (Plano 146 y 147) e incluso tres (153, 154 y 155); y a la vez, este sonido molesto, ayuda a mantener la tensión en el aire.

Pasada una hora de película (Plano 196), el director, momentáneamente, recurre al sonido diegético *offscreen* para asustar a sus personajes, al introducir los gruñidos del oso mezclados con los balidos de las ovejas venidos de otras habitaciones de la mansión.

El único momento en que el director utiliza exclusivamente el sonido extradiegético es para representar la pesadilla colectiva (del Plano 231 al 244): gritos, frases con referencias al encierro y a recuerdos familiares de los personajes, canto gregoriano, etc. Terminada la pesadilla, vuelve la rutina sonora.

Con esto concluimos que el sonido diegético tan acentuado, en contraste con la casi ausencia del extradiegético, tiene una gran importancia en la percepción temporal en *El Ángel Exterminador*, ya que:

- Sirve como elemento de continuidad entre planos, llevando al espectador a hacer la lectura de toda la acción.
- Acentúa el aislamiento físico al sumar el aislamiento acústico.
- El sonido fónico (los diálogos) se hacen más intensos por su protagonismo.
- No hay espacio para el silencio o para la contemplación, ya que el sonido análogo (ruidos) están siempre presente.

Por tanto, con la ayuda del sonido, Buñuel obliga al espectador a estar en un permanente estado de vigilia, que le lleva a una tensión y fatiga, 'cercana' a la de los encerrados, influyendo así en su percepción temporal.



Fig. 44. Planta baja de los espacios en *El Ángel Exterminador*.  
Fuente: Elaboración propia.

Cerrando el círculo de la percepción temporal, llegamos al espacio en *El Ángel Exterminador*. Limitándonos a su espacio interno, ya que el externo es escaso y no genera dudas en el transcurrir del tiempo, se identifican tres espacios claves donde el director construye su relato. El primero es el comedor, donde se celebra la cena. A lo largo de, aproximadamente, tres minutos de película, el director utiliza este espacio para presentar los personajes y la mentalidad que les une. Una vez terminada la cena, el escenario se traslada al salón contiguo y, aunque parezca más



tiempo, los personajes estarán allí alrededor de otros tres minutos, lo suficiente para acentuar que los protagonistas de esta historia pertenecen a una clase burguesa, con sus frivolidades y valores específicos. A partir de ahí todos los personajes se trasladan al salón donde pasarán un tiempo que parecerá una 'horrible eternidad', como lo ha definido Leticia al final del encierro.

Empezando con el primer espacio, el director nos da las coordenadas espaciales del comedor utilizando lo que Katz (2000a, p.282) llama *estrategia gráfica*: una panorámica que empieza con el camarero recogiendo una botella de champán y le sigue hasta al punto de narración: la mesa con los invitados (1 y 2). Mientras se sirve la bebida, la cámara hace un *travelling* en sentido contrario, completando la descripción del salón (3). Una vez establecido el espacio, se presenta a los invitados a través de sus diálogos en planos cerrados (4).



Img. 134. Movimiento de cámara con estrategia gráfica. Fuente: Elaboración propia con fotogramas de *El Ángel Exterminador*.

Se nota una predilección de Buñuel por las 'estrategias gráficas' como recurso narrativo, ya que lo encontramos con cierta frecuencia en sus películas, como por ejemplo en *Ensayo de un crimen*: una panorámica que inicia su movimiento con un camarero que lleva una bandeja en las manos; o en *El bruto*: un primer plano con un vaso sujeto por una chica. Con un cuentagotas ella prepara una medicina. Al terminar de contar las gotas necesarias, una panorámica acompaña al vaso hasta las manos del padre de la chica y a partir de ahí empieza un diálogo entre ellos.

El espacio del comedor es asimilado con facilidad por espectador: una pieza de una casa rica donde un grupo de personas sentados alrededor de una mesa, comen platos exquisitos, como anuncia Lucía, la anfitriona (*Vamos a comenzar con un guiso maltés. Hígado, miel, almendras y con una salsa muy especial*). A la vez, el uso del espacio no demanda soluciones narrativas visuales excepcionales, ya que cada personaje tiene su posición definida en la mesa. Con esto, en los diecisiete planos que componen la cena, el espacio no interfiere en la percepción del tiempo, más bien al contrario, transmite un tiempo continuo. Lo único destacable es la repetición del brindis que hace Edmundo a Silvia. Este hecho puede sonar como un ruido, una interferencia momentánea en el tiempo, pero no fragmenta el concepto de espacio-tiempo.

Terminada la cena, vemos a Leticia sentada en la mesa vacía que, de pronto, rompe los cristales de las ventanas con un cenicero. Este plano, entre tantas otras cosas, sirve para dar paso al cambio de espacio con continuidad: Raúl y Leandro, que están en el salón contiguo, oyen el ruido de los cristales rotos y hacen comentarios sobre Leticia, que entra en este nuevo espacio. Aquí será donde el director empieza a usar toda su inventiva para ofrecer un ballet con los movimientos de sus actores y pasar así a la percepción de que las acciones son continuas, a pesar de estar fragmentadas en planos (véase el apartado 4.3).

Con el sonido diegético del piano tocado por Blanca como elemento de continuidad, Leandro, Cristián y Rita son los últimos en dejar el salón contiguo en dirección al espacio principal de la película: el salón donde todos quedarán encerrados.

Lo primero que hace el director es brindarnos con un *travelling*, combinado con una panorámica, mostrando toda la longitud del salón, de la tarima donde Blanca toca



Img. 135. Representación del sonido diegético como elemento de continuidad.  
Fuente: Elaboración propia con fotogramas de *El Ángel Exterminador*.

el piano hasta el límite con el salón contiguo. La impresión general es de un espacio acondicionado para la audición de música, con su piano, butacas y sofás, lo que sugiere el espacio de ocio de la mansión. O, como dice Edmundo, (Plano 159): *A esta salita la llamábamos el paraíso de Tebas. Aquí nos reuníamos a veces unos cuantos amigos. Hemos pasado horas inolvidables* (se refiere a que allí también se consumían drogas).

Con esto, el espectador sitúa los personajes en este espacio, aunque no haya tiempo de fijarse en los detalles del salón: que detrás de Blanca hay colgadas en la pared armas medievales (que más tarde servirán para romper las tuberías para sacar agua), un reloj de pie carillón (que, con su tic-tac y campanadas recordarán el paso del tiempo, aumentando la tensión), y la presencia de tres armarios con pintura religiosas en sus puertas (que servirán de retrete, depósito de cadáver y refugio de enamorados). Pero esto no importa, y más bien es mejor que no nos fijemos en los detalles. De esta manera, el director pudo modificar el ambiente según sus intereses sin que el espectador demande una lógica estructural del espacio.

En este espacio es donde vivirán más del 80% de la duración de la película los encerrados de la Calle de la Providencia, que representa alrededor de 70 minutos del tiempo objetivo. Sin embargo, el tiempo expresado, el tiempo de la enunciación, casi no se puede cuantificar, como vemos en este diálogo entre Eduardo y Beatriz, en el Plano 134:

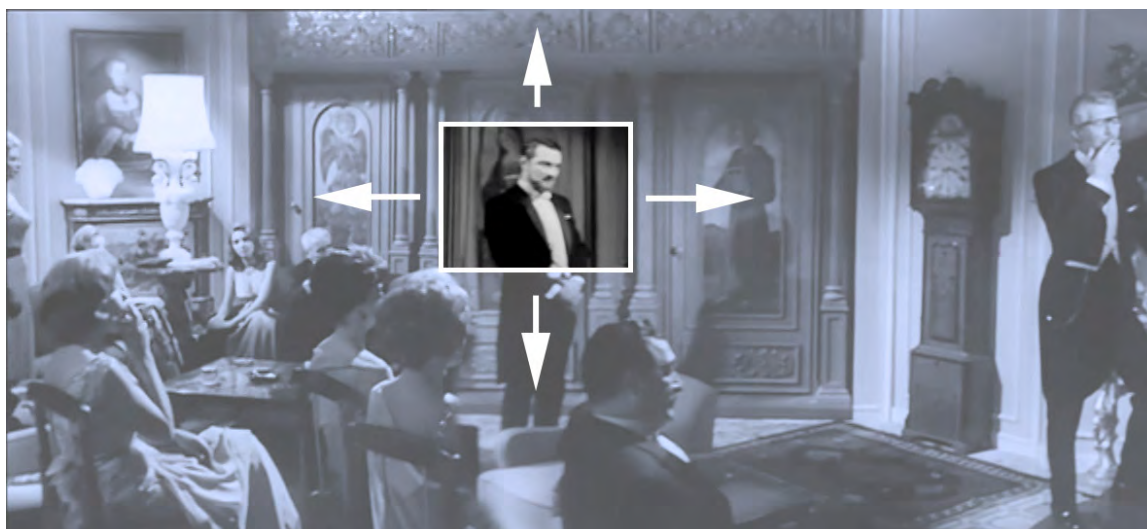


Eduardo: *¿Cuánto tiempo llevamos aquí? Más de un mes, ¿verdad?*

Beatriz: *No tanto. No habiéramos podido resistir sin comer.*

Aquí vemos la creatividad pragmática del director: provocar la desorientación temporal pero basada en parámetros lógicos. Para esto sacia la sed de los encerrados –al proporcionar agua con la rotura de las tuberías– y su hambre –haciendo que los corredores entren en el salón–, dilatando así la posibilidad de vivir un tiempo inmensurable.

El hecho de que la película transcurra en el mismo espacio durante tanto tiempo provoca una familiaridad espacial agobiante. Esta saturación se muestra también con los encuadres parciales. Así, el espectador tendrá presente el espacio completo. En otras



Img. 136. La fusión de los espacio in y off en *El Ángel Exterminador*. Fuente: Elaboración propia con fotograma de la película.

palabras, no se diferencia el Espacio *in* (lo que recorre la cámara) del Espacio *off* (todo lo que rodea lo que está siendo visto por la cámara). Y esta percepción se acentúa por las ‘entradas y salidas’ de los personajes en los encuadres, creando una dinámica en la que el espacio ‘fuera-de-campo’ se fusiona con el espacio ‘campo’.

Por otro lado, el director ocupa con frecuencia el espacio en sus tres segmentos: el primer término, inmediatamente delante del objetivo; el segundo término y, en el extremo más alejado de la localización, el último término. Esta técnica, además de exigir del espectador una atención especial en lo que pasa en el término privilegiado (donde está la acción), suma las posibilidades de diferentes acentuaciones, al permitir que los

actores que están más alejados intercambien sus posiciones con los que están más próximos, y que además existan acciones simultáneas en más de un término.



Img. 137. La utilización de los tres términos espaciales en *El Ángel Exterminador*. Fuente: Elaboración propia con fotograma de la película.

Sumado a todo esto, el director elige, en la mayoría de las veces, el punto de vista (la posición de la cámara) de 'participación', poniendo al espectador dentro del salón, haciéndose partícipe del encerramiento. Y cuando no es así, lo que ocurre once veces durante la película, los planos que contienen un punto de vista de 'observación' (desde el salón contiguo) sirven para reforzar que la entrada, aunque no haya ningún elemento material que la bloquee, está cerrada a cal y canto.

Otro aspecto a tener en cuenta es si hay elementos propios del espacio (el salón) que ayuden a orientar el paso del tiempo. Podemos encontrar algunos indicios en estos planos:

Plano 056 – Edmundo apaga las luces mientras ofrece su casa: *Si desean pasar la noche, vamos a preparar las habitaciones necesarias.*

Plano 074 – Se sirve el desayuno, determinando que es la mañana al día siguiente a la cena. El salón está iluminado como si fuera por la luz natural exterior, a través de su única ventana, detrás del piano.

En otras ocasiones vemos las lámparas de techo y de la mesa encendidas. Con esto, aunque que no se note demasiado estas mudanzas de luz, se puede determinar las pistas del tiempo. Pero, como la película es en blanco y negro, percibimos poco la luz del día, quedando como código temporal estas tres situaciones: luces encendidas = noche; luces apagadas con claridad = día; luces apagadas con penumbra = madrugada.

Frente a la ausencia de una identificación segura sobre días y noches en el espacio, queda la responsabilidad de la expresión del tiempo a la puesta en escena. Es noche porque se acuestan en el suelo, es día porque desayunan y, principalmente, percibimos el paso del tiempo por el deterioro de los personajes. Esto significa que, como afirma Catalá (2001), el espacio no es un recipiente vacío. Depende de los cuerpos que ocupan el espacio.

Con esto identificamos el último elemento que contribuye para que el Tiempo diegético de *El Ángel Exterminador* sea una incógnita, y tan alejado del Tiempo objetivo: los 'cuerpos' que ocupan el espacio. Los muebles que cambian de lugar, el deterioro del espacio por la suciedad y desorden y principalmente por los personajes. Igual que el ambiente, se emergen de manera progresiva en la suciedad y en la decadencia moral. El ambiente se transforma en un lugar irrespirable, por el cuerpo del señor Russell que se descompone dentro del armario, como afirma Lucía: *Y este hedor insoportable... ¡Es espantoso!* (Plano 148). Los encerrados no disponen de servicios y usan un armario improvisado. Empiezan a oler mal por falta de higiene: *Huele usted a hiena, señora.* (Francisco a Blanca, en el Plano 161). Unos se enferman, otros agravan sus dolencias por el hambre.

A modo de conclusión, son varios los elementos que interfieren y ayudan a construir el peculiar tiempo de *El Ángel Exterminador*: la cuidada continuidad entre planos que hacen que los personajes se muevan y caminen sin salir del lugar; los cambios de secuencias que avanza el tiempo con elipsis indeterminadas; el sonido diegético –y la ausencia de extradiegético– que causa a los personajes, y al espectador, un aislamiento acústico; los confusos diálogos sobre la temporalidad; el punto de vista de la cámara que nos pone como partícipe del encierro; el uso del espacio que lo hace cada vez más pequeño por la simultaneidad de acciones en los tres términos del escenario, así como

la impuesta familiaridad espacial que rompe la frontera entre el *in* y el *off*; y la degradación física y psicológica de los personajes dada con la puesta en escena.

Si tomamos la palabra de Hawking (1988), que “la medida del tiempo es variable para cada individuo, medida que depende de dónde está y cómo se mueve”, sumada a tantas variantes en la construcción temporal desarrollada por Buñuel para su película, se hace natural que las percepciones de los espectadores sean variadas y perciban el tiempo dilatado al convivir tan de cerca con los personajes de *El Ángel Exterminador*.

## 4.5. Análisis relacional integrado

Partiendo del principio de que Buñuel “disecciona mentalidades y no sólo se centra en las andanzas de unos personajes”, como afirma Herranz Jiménez en su tesis (2013), sumadas a las afirmaciones del propio director de que da mucha importancia “al film que trate sobre los problemas fundamentales del hombre actual”, establecemos nuestro análisis considerando que esta película es la historia de la condición humana. Ahora bien, esta historia nunca tendría un discurso ordinario en las manos de un director que cuestionaba el neorrealismo y consideraba que “el cine es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto” (revista *Universidad de México*, vol. XIII, núm. 4 de diciembre de 1958, en Aranda, 1975, p. 389 y 391).

A través de la construcción de un discurso brillante, que cosechó, en su mayoría, buenas críticas en su época (veáse apartado 1.6.2), *El Ángel Exterminador* resistió al tiempo y sigue vigente como una gran obra del cine moderno. Y su perpetuidad se explica por su creativa articulación narrativa y también porque la materia narrativa, las mentalidades sociales, poco han cambiado. De poco han servido la tecnología y los aparentes cambios sociales de las últimas décadas que separan la producción de la película para proporcionar un *upgrade* en la mente del hombre antropológico.

Entre tantos admiradores de esta película se encuentra Barthes. Al comentarla, huye, afortunadamente, del tópico de encasillarla como surrealista y así justificar lo que no se entiende como ‘ocurrencias sinsentido’ del director. Nuestro análisis tiene como

punto de partida las palabras de Barthes, que afirma que *El Ángel Exterminador* no es una película absurda y sí una película con una sucesión de sentidos suspensos. Y, para esto, profundizamos en su narrativa para encontrar hechos que demostraran que el contenido de la historia estaba completo en el discurso expresivo del director. El resultado es que, en el juego de suspender los sentidos, Buñuel incluye el elemento liberador de los sentidos. Por tanto, a lo largo de la película, vemos la suspensión de un significado que será desbloqueado algunos (o muchos) planos más adelante, o, por el contrario, es esclarecido por acciones anteriores a su acontecimiento.

Fijándonos en el contenido y partiendo del supuesto de que el director habla de la decadencia perpetua del ser humano o de *los problemas fundamentales del hombre actual* (por repetir sus palabras ya citadas), encontramos un aspecto alegórico representado en la película que puede ser la razón de la dificultad de nuestra sociedad en dar pasos en dirección a nuevas mentalidades: el individuo como núcleo y su arquitectura mental. Encontramos en la película la escenificación simbólica de las estructuras freudianas, donde vemos que el ser humano tiene un alto grado de adherencia al pasado y una tendencia a fluctuar por un camino ya recorrido, ya que los caminos nuevos oponen resistencia.

Esta repetición se parece a la de un actor teatral que, en cada función, encarna un personaje, representa las mismas situaciones y vive las mismas emociones. El peligro aparece cuando su personaje se transforma en su *álter ego* y domina definitivamente su vida, proveyéndole de aquellas únicas soluciones que están en el guión. Y esto es otro elemento expresivo en el discurso de *El Ángel Exterminador*: un grupo de personas que representan el papel de una parte de la sociedad, la burguesía, que tiene su rol definido basado en las apariencias, en la superficialidad y en los privilegios.

Pero, en condiciones adversas, se vienen abajo sus modales ensayados y asimilados que representan diariamente. Y, con la ausencia del público para aplaudirles y admirarles, y por no saber representar otro papel que no sea el ya asimilado, se convierten en seres débiles, violentos y peligrosos con el paso del tiempo.

Pero, ¿cuánto tiempo es necesario para embrutecerse frente a una situación de presión? El director no nos da una respuesta en cuanto a sus reclusos, pero nos enseña

que no tardan mucho en rememorar sus roles y volver a subir a otro palco escénico, una vez liberados del encierro de la mansión de los Nóbile: la iglesia.

Buñuel nos ofrece en su película un tiempo continuo pero trastocado, sin soluciones para la redención humana, lo que impide cambios en las mentalidades. Tal vez el inicio de la transformación esté en la aceptación de las palabras de Freud de que “el psicoanálisis puede facilitar al individuo la convivencia con el conflicto y ayudarle a convertir la miseria neurótica en infortunio corriente”.



## **5. CONCLUSIONES**

Tiempo y narración en  
*El Ángel Exterminador*





## 5.1. Contraste de hipótesis

A lo largo de la exposición de los resultados analíticos, hemos comprobado cómo nuestras hipótesis iniciales iban tomando forma. Así que, a continuación procederemos a su ratificación o refutación final.

**1. *El Ángel Exterminador* no es una película surrealista. Todos sus absurdos convergen en un relato lúcido de una historia coherente.**

Se confirma. Aunque seamos consciente de que las definiciones, en estos casos, son un terreno resbaladizo, constatamos que la película no puede ser obra de los caprichos del inconsciente, ya que el director nos contesta, dentro de la misma película todo aquello que, a la primera vista, parece una sucesión de absurdos.

**2. En la narrativa de *El Ángel Exterminador* se encuentra la escenificación simbólica de las estructuras freudianas del psicoanálisis.**

Se confirma. Hemos podido encontrar en el espacio, en los personajes y en el desarrollo de la narración la representación de estas estructuras.

**3. En *El Ángel Exterminador* se encuentra una fuerte influencia de la puesta en escena y de los estilos teatrales para lograr sus objetivos.**

Se confirma. Identificamos la fuerte presencia de la puesta en escena en la construcción de la película, así como en la influencia de géneros teatrales: el teatro del absurdo y el del esperpento.

**4. Las repeticiones encontradas en *El Ángel Exterminador* desorienta al espectador con relación a la percepción del tiempo.**

Se refuta. El análisis comprobó que las repeticiones, vistas aisladamente, tienen una influencia débil en la percepción del tiempo. Las repeticiones es uno de los muchos elementos que, sumados, provocan alteraciones en el flujo temporal: espacio, continuidad, sonido y puesta en escena.

**5. Sus planos largos refuerzan la percepción de un presente constante.**

Se refuta. El análisis comprobó que la presencia de estos planos no son tan abundantes en *El Ángel Exterminador*. Lo que sí se encuentran son acciones largas compuestas de varios planos con una perfecta continuidad en sí. Esto lleva al espectador a no darse cuenta de los cortes entre planos, dándole la percepción de unidades largas.

## **5.2. Conclusiones generales**

Una vez contestadas las hipótesis, cabe evidenciar el cumplimiento de los objetivos marcados para esta investigación y la elucidación de las preguntas hechas inicialmente.

- En cuanto a la identificación del grado de rasgos surrealistas de la película, preferimos seguir el camino inverso, identificando los rasgos creativos en su narración que atienden al consciente para su construcción.
- En cuanto a una posible circularidad del tiempo en *El Ángel Exterminador*, la consideramos de incidencia baja. Lo que sí constatamos es una circularidad narrativa.
- Aunque Buñuel es conocido por hacer cine de mentalidades, sus personajes juegan un papel importante en la construcción del objetivo final. Y en el caso de esta película, muchos de ellos tienen una representación simbólica importante.

- El movimiento “teatral” de los personajes es responsable, en gran parte, de la continuidad entre planos.
- Se constata en la poética de la película la presencia de referencias de la mitología nórdica y su inclusión en el amplio repertorio creativo del director.
- El sonido diegético juega un papel preponderante en la percepción del tiempo en *El Ángel Exterminador*, igual que la ausencia del extradiegético.
- El espacio tiene un papel preponderante en la película, como hemos visto en los análisis, y Buñuel tiene la virtud de construir sus acciones en espacios reducidos, donde mezcla los movimientos de los actores con los de la cámara. Sin embargo, la precisión técnica del director, presente durante toda la película, se rompe en la escena de la pesadilla colectiva (del Plano 232 al 243), con imágenes mal cuidadas y mal montadas. Y justo para narrar una ensoñación.



## **6. DISCUSIÓN**

Tiempo y narración en  
*El Ángel Exterminador*



## 6.1. Análisis crítico

Al principio del planteamiento de este estudio teníamos claro que paralelamente al estudio de la narrativa y del tiempo en *El Ángel Exterminador* queríamos incidir también en el trabajo técnico del director. Lo que hoy nos es obvio, tardamos un cierto tiempo a entender que su trabajo como realizador y ‘obrero cinematográfico’ no puede ser desasociado de la narrativa en sí misma. Por esta razón, ha sido necesario replantear el trabajo hasta llegar a esta versión.

Cuanto más profundizábamos en esta relación, encontrábamos más desdoblamientos asociativos en los soportes narrativos de la película. A la vez, descubrimos que la narrativa posee capas interpretativas y un mismo acontecimiento puede ser mirado, y por tanto analizado, bajo distintas ópticas, principalmente en esta obra de Buñuel.

Un elemento que nos produjo un cierto ‘quebradero de cabeza’ ha sido asumir nuestra hipótesis de que *El Ángel Exterminador* no es una película surrealista. Sin la intención rotunda de romper un paradigma, creemos firmemente que ‘todos sus absurdos convergen en un relato lúcido de una historia coherente’, frase que añadimos a la hipótesis. Lo que sí vemos es una historia creativa –con rasgos de parábola– interpretada y contada dentro de un discurso inventivo, donde el director usa todos los recursos que el cine ofrece para consumarlo. Por esta razón, en el marco teórico, tratamos de hacer una introducción a todas las herramientas que componen la narrativa cinematográfica.

Sin embargo, ha sido tentador ampliar el marco teórico acudiendo a otras disciplinas como la sociología y la antropología. Pero no hemos podido resistir, por tantas



evidencias encontradas en la película, incluir los conceptos básicos del psicoanálisis para luego utilizarlo en uno de nuestros razonamientos.

En cuanto a la metodología, se nos plantearon muchas dudas sobre cómo entender la percepción temporal de la película. Nos decidimos por el modelo de un 'Cine Club' informal con nuestros alumnos. Esto significó la renuncia de, por ejemplo, cuestionarios cerrados donde se podría cuantificar las respuestas. Pero, en su beneficio, la espontaneidad de las respuestas proporcionaron discusiones que no se darían con los datos numéricos exactos.

En cuanto a los resultados de las hipótesis, las dos que fueron negadas, que al principio del estudio las juzgábamos verdaderas –referentes a las repeticiones y los planos largos–, amplían y refuerzan la obtención del conocimiento al finalizar este estudio.

## 6.2. Aportaciones

Además de las conclusiones presentadas, este estudio analiza unas cuestiones relevantes, como es el valor del sonido en el discurso narrativo. Con la preponderancia de la espectacularidad de la imagen, muchas veces el sonido es relegado al segundo plano en un análisis. Roldán Garrote (García García, 2006, p. 191 y 192) confirma este olvido y recuerda que en una película el sonido “da corporeidad, realismo y comprensibilidad” a la imagen. Claro está que no se puede ignorar el sonido en una película donde la palabra es preponderante, pero su audio va más allá que ser un contenedor de diálogos: con el dominio de los efectos sonoros del ambiente conviviendo con las palabras, y la total ausencia de sonidos extradiegéticos, provoca junto al encierro físico, el acústico. A la vez, contribuye a convertir el espacio mas pequeño e interfiere en la percepción del tiempo.

Además, este estudio abre la discusión sobre la peculiar narrativa de *El Ángel Exterminador*, apuntando y esclareciendo que los absurdos hacen parte del discurso para contar esta historia. A la vez, sin ignorar la obsesión de Buñuel por los símbolos cristianos, trae la mitología nórdica como una nueva fuente de interpretación; clasifica

las repeticiones encontradas en la película; y pone de relieve la habilidad del director en crear escenas con varios planos, sin apenas notarse los cortes entre planos, gracias al movimientos de los actores.

### 6.3. Líneas de investigación

Este estudio sugiere o puede ser el punto de partida de nuevas investigaciones en el ámbito exclusivo del audiovisual o combinado con otras disciplinas. La primera de ellas sería una investigación sobre el sonido como elemento narrativo en la obra de Luis Buñuel. Nuestra investigación ha comprobado la fuerte influencia que el sonido, o su ausencia, ejerce en *El Ángel Exterminador*, interfiriendo en la percepción del tiempo, del espacio y contribuyendo en enclaustrar al espectador en la narrativa.

Otra posible línea de investigación sería un análisis de la obra de Buñuel bajo la mirada de la mitología, ya que entre el amplio repertorio del director aplicado en la película encontramos referencias de la mitología nórdica. Sin ignorar la profunda relación de la obra de Buñuel con el cristianismo y sus estructuras, cabe la posibilidad de la existencia de relaciones con la mitología pagana que, al fin y al cabo, ha jugado un papel importante en la conformación de las sociedades y sus mentalidades, punto central de las obras del director.

Por último, la discusión abierta hace mucho sobre el cine de mentalidades de Buñuel y cómo él expresa la dificultad de la sociedad en evolucionar y avanzar a lo largo de su existencia, podría sugerir una línea de investigación a partir de la relación de su cine con los átomos de la sociedad: el individuo. Partiendo de la premisa de que si la unidad no avanza, el conjunto tampoco, se evocaría al psicoanálisis para dar su juicio sobre esta dependencia condenatoria.

## 6.4. Aplicaciones

Nuestro deseo es que este estudio sea de interés a los guionistas que tanto hacen por el cine. En un momento que hay una escasez de buenas historias en la cartelera, este estudio puede ser de utilidad para ellos, por dar las claves de una película admirable, que tiene su secreto en empezar con una historia original. Como buenos contadores de historias, Buñuel y Luis Alcoriza (coguionista también en *Los olvidados*, *El bruto*, etc.) articulan el desarrollo de la película como un rompecabezas, suspendiendo y liberando el sentido de los hechos en los noventa minutos de proyección. Y al final todo se encaja a partir de la pluma de los guionistas.

Este estudio también puede ser de interés para los realizadores de cine. Su persistencia en desvelar los medios expresivos del discurso en *El Ángel Exterminador* hace una llamada a la reflexión sobre las posibilidades narrativas y sus combinaciones. Es importante remarcar que Luis Buñuel, como todos los directores de su generación, aprendieron a hacer cine por pasión, dirigidos por la intuición y mucha observación. Y aquí queremos llegar: que este estudio sirva para despertar la frescura, la experimentación y el entusiasmo a los realizadores de hoy. Y recordar que, con una buena historia en las manos, el discurso cinematográfico puede ser llevado a cabo con un bajo presupuesto, como hacía el director.

Deseamos también que este estudio sea una herramienta para los profesores de Audiovisual. Por su contenido y también por ofrecer un acercamiento a uno de los directores más importantes del cine. Esperamos que este estudio contribuya para que Buñuel se convierta en un referente de los futuros guionistas y realizadores. Y también a aquellos alumnos que opten por dedicarse a solo una parte del discurso cinematográfico (montaje, sonido, dirección de fotografía, etc.).

## **7. FUENTES Y REFERENCIAS**

Tiempo y narración en  
*El Ángel Exterminador*



## 7.1. Fuentes citadas y consultadas

- Alcalá, M. (1973). *Buñuel. Cine e ideología*. Madrid: Cuadernos para el diálogo.
- Aranda, J. F. (1975). *Luis Buñuel. Biografía crítica*. Barcelona: Lumen.
- Aristóteles. (1948). *El arte poética*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Aub, M. (1985). *Conversaciones con Luis Buñuel*. Madrid: Aguilar.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1970). *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Barthes, R. (2005). *El grano de la voz: Entrevistas 1962-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Baxter, J. (1996). *Luis Buñuel, una biografía*. Barcelona: Paidós.
- Bazin, A. (2002). *Orson Welles*. Barcelona: Paidós.
- Bazin, A. (2012). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bénard da Costa, J. (1982). *Luis Buñuel*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Bermúdez, X. (2000). *Buñuel: Espejo y Sueño*. Valencia: Ediciones de la Mirada.
- Bikandi-Mejias, A. (1997). *Galaxia textual: cine y literatura, Tristana (Galdós y Buñuel)*. Madrid: Pliegos.

Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.

Bordwell, D y Thompson, C. (1979). *Film Art. An Introduction*. Reading: Addison Wesley.

Breton, A. (2002). *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Visor libros.

Buñuel, L. (2000). *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janés.

Burch, N. (1972). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.

Cabezón, L. A. y Gómez-Urdá, F. G. (2010). *La producción cinematográfica*. Madrid: Cátedra.

Calvo Serraller, F.; Marchán Fiz, S. y González García, A. (1999). *Escritos de arte de vanguardia. 1900/1945*. Madrid: Istmo.

Cárdenas, G. M. (2014). *Dirigir teatro*. Ciudad Real: Ñaque.

Carluccio, G. (1988). *Lo spazio e il tempo*. Turín: Loescher.

Carnicero, M. y Salas Sánchez, D. (2000). *En torno a Buñuel*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

Carrière, J. C. y Bonitzer, P. (2010). *Práctica del guión cinematográfica*. Barcelona: Paidós.

Casetti, F. y di Chio, F. (1998). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

Castro, A. (Editor). (2001). *Obsesión es Buñuel*. Madrid: Ocho y medio libros de cine y Asociación Luis Buñuel.

Catalá, J. M. (2001). *La puesta en imágenes. Conceptos de dirección cinematográfica*. Barcelona: Paidós.

- Centro Virtual Cervantes. (s.f.). Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/actcult/bunuel/>
- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse*. Ithaca: Cornell University Press.
- Chatman, S. (2013). *Historia y discurso*. Barcelona: RBA.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1999). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Cine Mexicano (s.f.) Disponible en: <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/exterminador.html>
- Comparato, D. (1983). *Roteiro. Arte e técnica de escrever para cinema e televisão*. Rio de Janeiro: Nórdica.
- Comparato, D. (2009). *Da criação ao roteiro. Teoria e prática*. São Paulo: Summus.
- De La Colina, J. y Pérez Turrent, T. (1999). *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot.
- Deleuze, G. (2012a). *La imagen-movimiento – Estudios sobre el cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2012b). *La imagen-tiempo – Estudios sobre el cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Diamante, J. (2010). *De la idea al film*. Madrid: Cátedra.
- Diez Puertas, E. (2006). *Narrativa fílmica. Escribir la pantalla, pensar la imagen*. Madrid: Fundamentos.
- Drouzy, M. (1978). *Luis Buñuel architecte du rêve*. Paris: L'Herminier.
- Dunker, C. I. L. y Rodrigues, A. L. (2014). *Montagem e interpretação*. São Paulo: Nversos.
- Duque, F. (2009). *Poe. La mala conciencia de la modernidad*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Eisenstein, S. (2002). *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Esslin, M. (1996). *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral.
- Fernandes, M. (1964). *Fábulas fabulosas*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor.



Fernández Chapo, G. *La ruptura de convenciones conversacionales en el teatro del absurdo*. AnMal electrónica [en línea]. Junio 2006. Número 19. [fecha de consulta: 19 de septiembre de 2014]. Disponible en: <http://www.anmal.uma.es/numero19/Fernandez.htm>

Field, S. (1995). *El manual del Guionista*. Madrid: Plot.

Filmaffinity (s.f.). Disponible en: [www.filmaffinity.com](http://www.filmaffinity.com)

Freud, S. (1982). *La interpretación de los sueños*. Obras completas Vol. IV y V. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu.

Freud, S. (1982). *El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen y otras obras*. Obras completas Vol. IX. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu.

Freud, S. (2013). *Cinco conferencias sobre psicoanálisis*. Traductor: Luis López Ballesteros. FV Éditions.

Fuentes, V. (1993). *Buñuel en México*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses.

Fuentes, V. (2000). *Los mundos de Buñuel*. Madrid: Akal.

Fuentes, V. (2013). *Buñuel, del surrealismo al terrorismo*. Sevilla: Renacimiento.

García García, F. (2006). *Narrativa audiovisual: televisiva, fílmica, radiofónica, hipermedia y publicitaria*. Madrid: Laberinto.

García García, F. y Rajas, M. (Coordinadores). (2011a). *Narrativas audiovisuales: el relato*. Madrid: Icono 14.

García García, F. y Rajas, M. (Coordinadores). (2011b). *Narrativas audiovisuales: mediación y convergencia*. Madrid: Icono 14.

García Jiménez, J. (1993). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.

García Márquez, G. (2014). *Cien años de soledad*. Barcelona: Debolsillo.

- Garrido, B. *Charla con Ian Gibson acerca de Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal*. Culturama [en línea]. 4 de diciembre 2013, [fecha de consulta:15 de julio de 2014]. Disponible en: <http://www.culturamas.es/blog/2013/12/04/charla-con-ian-gibson-acerca-de-luis-bunuel-la-forja-de-un-cineasta-universal/>
- Gaudreault, A. y Jost, F. (2010). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Gibson, I. (2013). *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal (1900-1938)*. Madrid: Aguilar.
- Giraud, T. (2001). *Cinéma et technologie*. París: PUF.
- Gómez Tarín, F. J. (2011). *Elementos de narrativa audiovisual. Expresión y narración*. Santander: Shangrila.
- González Requena, J. (1995). *El análisis cinematográfico. Teoría y práctica del análisis de la secuencia*. Madrid: Complutense.
- Got questions (s.f.). Disponible en: <http://www.gotquestions.org/Espanol/redencion-cristiana.html>
- Gottlieb, S. (2000). *Hitchcock por Hitchcock*. Madrid: Plot.
- Greimas, A. J. (1983). *Du sens II*. París: Seuil.
- Greimas, A. J. y Courtes, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. París: Hachette.
- Grupo  $\mu$ . (1987). *Retórica general*. Barcelona: Paidós.
- Hall, S. (2007). *Esto significa esto. Esto significa aquello. Semiótica: guía de los signos y su significado*. Barcelona: Blume.
- Hawking, S. (1988). *Historia del tiempo*. México: Grijalbo.

- Hedgecoe, J. (2013). *O novo manual de fotografia*. São Paulo: Senac.
- Herranz Jiménez, B. C. (2013). *Buñuel: cine de mentalidades*. (Tesis doctoral inédita). Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.
- Horcas Villarreal, J.M. *El esperpento: visión teatral, visión vital*, en Contribuciones a las Ciencias Sociales, mayo 2009, [www.eumed.net/rev/cccss/04/jmhv5.htm](http://www.eumed.net/rev/cccss/04/jmhv5.htm)
- Ionesco, E. (1965). *Notas y Contranotas. Estudios sobre el teatro*. Buenos Aires: Losada.
- Iribas Rudín, A. *Salvador Dalí desde el psicoanálisis*. Arte, Individuo y Sociedad. 2004, vol. 16. 19-47.
- Jullier, L. y Marie, M. (2009). *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Senac.
- JUNG, C. G. (1977). *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Kafka, F. (1967). *La metamorfosis*. Madrid: Alianza.
- Kafka, F. (1976). *El castillo*. Madrid: Edaf.
- Kafka, F. (2013). *El proceso*. Madrid: Alianza.
- Katz, S. D. (2000a). *Plano a plano. De la idea a la pantalla*. Madrid: Plot.
- Katz, S. D. (2000b). *Rodando. La planificación de secuencias*. Madrid: Plot.
- Korstanje, M. *Notas sobre la filosofía de la guerra*, en Contribuciones a las Ciencias Sociales, marzo 2008. [www.eumed.net/rev/cccss](http://www.eumed.net/rev/cccss)
- Korstanje, M. *Aportes de la mitología nórdica para comprender la modernidad: revisión de Max Weber*, en Contribuciones a las Ciencias Sociales, marzo 2008. [www.eumed.net/rev/cccss](http://www.eumed.net/rev/cccss)
- Korstanje, M. *Notas sobre la filosofía de la guerra*, en Historia Actual Online, primavera 2012. <http://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/haol/article/viewArticle/646>

- Lacan, J. (1987). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Seminario 11. Barcelona: Paidós.
- Laplanche, J. y Portalis, J. B. (2004). *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- León, J. L. (2001). *Mitoanálisis de la publicidad*. Barcelona: Ariel.
- Loiseleux, J. (2005). *La luz en el cine. Cómo se ilumina con palabras. Cómo se escribe con la luz*. Barcelona: Paidós.
- López Villegas, M. (1998). *Sade y Buñuel. El Marqués de Sade en la obra cinematográfica de Luis Buñuel*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses.
- Lull Martí, E. (1997). *Jesuitas y pedagogía*. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas.
- Mackendrick, A. (2013). *On Film-making. Manual de escritura y realización cinematográfica*. Madrid: Jaguar.
- Mañero Rodicio, J. *Acción surrealista y medios de intervención. El surrealismo en las revistas, 1919 – 1929*. De Arte, 11, 2012, pp. 185-222. DIALNET, [fecha de consulta: 12/01/2015].
- Martin, M. (2002). *El Lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.
- Martin Rodriguez, F. G. (2010). *El ermitaño errante: Buñuel en Estados Unidos*. Murcia: Tres Fronteras.
- Martínez Herranz, A. (Coord.). (2013). *La España de Viridiana*. Prensas de la Universidad de Zaragoza – PUZ. Zaragoza.
- Martinez Muñoz, A. (2001). *Arte y arquitectura del siglo XX: vanguardia y utopía social* (vol. I). Barcelona: Montesinos.
- Mckee, R. (2013). *El guión store. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba.

- Membrez, Nancy J. *El Ángel Exterminador, de Luis Buñuel: Auto sacramental cinematográfico*. Significação. Revista de Cultura Audiovisual. outono – inverno 2008 nº 29. Disponible en: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65658>
- Metz, C. (1972). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Miralles, A. (2010). *La dirección de actores en cine*. Madrid: Cátedra.
- Mitry, J. (1978). *Estética y psicología del cine*. Madrid: Siglo XXI.
- Molina Barea, M. C. (2012). *Sexo y destrucción en el surrealismo español: Buñuel, Dalí y Lorca según la pulsión de muerte*. (Tesis doctoral inédita). Departamento de Ciencias Sociales y Humanidades. Universidad de Córdoba.
- Monegal, A. (1993). *Luis Buñuel de la literatura al cine: una poética del objeto*. Barcelona: Anthropos.
- Moreno Tavera, M. Á. *El sueño profético del gran Hermano buñuelesco*. Docta Ignorancia Digital, 2013. Año IV, núm. 4 – Estudios Culturales. Disponible en: <http://www.doctaignoranciadigital.com/index.php/temática/estudios-culturales/5-el-angel-exterminador-el-sueno-profetico-del-gran-hermano-bunuelesco.html>
- Mortara Garavelli, B. (2000). *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.
- Núñez Ramos, R. *El teatro del absurdo como subgénero dramático*. En: Revista de la Facultad de Filología, Tomo XXXI, XXXII, 1981. P. 632. DIALNET, [fecha de consulta: 15/06/2015].
- Orwell, G. (2013). 1984. Barcelona: Debolsillo.

- Paranaguá, P. A. (2001). *El, Luis Buñuel*. Estudio Crítico. Barcelona: Paidós.
- Pasolini, P. P. (1962). *Mamma Roma*. Milano: Rizzoli.
- Perona, A. M. (2001). *Algunas consideraciones sobre la puesta en escena y el tiempo fílmico*. Saarbrücken: Editorial Académica Española.
- Pinel, V. (2004). *El montaje. El espacio y el tiempo del film*. Barcelona: Paidós.
- Portillo, R. (1995). *El teatro en tus manos: iniciación a la práctica escénica*. Madrid: Editorial Complutense.
- Porto, J. J. (2011). *Buñuel insólito*. Córdoba: Berenice.
- Renfrew, C. y Bahn, P. (1993). *Arqueología. Teorías, Métodos y Práctica*. Madrid: Akal.
- Rest, J. (1979). *Conceptos fundamentales de la literatura moderna*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Ricoeur, P. (1998). *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Madrid: Siglo XXI.
- Rizzo, M. (2007). *Manual de Dirección Artística Cinematográfica*. Barcelona: Omega.
- Reisz, K y Millar, G. (2003). *Técnica del montaje cinematográfico*. Madrid: Plot.
- Rial Ungaro, S. (2004). *Surrealismo para principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente.
- Rodrigues, Chris. (2007). *O Cinema e a Produção*. Rio de Janeiro: Lamparina.
- Ros Galiana, F. y Crespo y Crespo, R. (2002). *Guía para ver y analizar: Los Olvidados. Luis Buñuel (1950)*. Valencia: Nau Llibres.

- Rubio Jiménez, J. (2006). *Valle-Inclán, caricaturista moderno: nueva lectura de Luces de bohemia*. Madrid: Fundamentos.
- Sadoul, G. (1971). *Dziga Vertov*. París: Éditions Champ Libre.
- Sánchez Vidal, A. (Ed.) (1982). *Luis Buñuel: Obra Literaria*. Zaragoza: Ediciones Heraldo de Aragón.
- Sánchez Vidal, A. (1984). *Luis Buñuel: Obra Cinematográfica*. Madrid: Ediciones J.C.
- Sánchez Vidal, A. (1985). *Vida y opiniones de Luis Buñuel*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses.
- Sánchez Vidal, A. (1993). *El mundo de Luis Buñuel*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- Sánchez Vidal, A. (1992). *Luis Buñuel*. Barcelona: Cátedra.
- Sánchez Vidal, A. (2009). *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*. Barcelona: Planeta.
- Sangro Colón, P. (2011). *La práctica del visionado cinematográfico*. Madrid: Síntesis.
- Santos Zas, M. (director). *La teoría y la práctica del esperpento*. Cátedra Valle-Inclán. [en línea]. [fecha de consulta: 26 de julio de 2014]. Disponible en: <http://bib.cervantesvirtual.com/portal/catedravalleinclan/pcuartonivel.jsp?conten=autor&pagina=autor16.jsp>
- Sherman, E. (1992). *Frame by frame. El cine paso a paso*. Barcelona: Íxia.
- Simon J. P. *Enonciation et narration*. In: *Communications*, 38, 1983. Enonciation et cinéma. pp. 155-191. [en línea], [fecha de consulta: 22 de julio 2014]. Disponible en: [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm\\_0588-8018\\_1983\\_num\\_38\\_1\\_1572#](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1983_num_38_1_1572#)
- Souriau, E. (Comp.). (1953). *L'Univers filmique*. París: Flammarion.
- Stangos, N. (2000). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Zahar.

- Sturluson, Snorri. (2006). *Edda Menor*. Madrid: Alianza.
- Sweeney, J. (1948). *Joan Miro: Comment and Interview*. Nova Cork: Partisan Review.
- Talens, J. (2010). *El ojo tachado*. Madrid: Cátedra.
- Tarkovski, A. (2013). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp.
- Téllez, E. *El discurso musical como soporte del discurso cinematográfico*. Espéculo. Revista Literaria. Universidad Complutense (Madrid-España). Noviembre-1996/ febrero-1997 - Nº 4. Disponible en: [https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero4/cine\\_mus.htm](https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero4/cine_mus.htm)
- Tesson, C. (2012). *Teatro y cine*. Barcelona: Paidós.
- Thompson, R. (2003). *Manual del montaje. Gramática del montaje cinematográfico*. Madrid: Plot.
- Torres, A. M. (2005). *Buñuel y sus discípulos*. Madrid: Huerga & Fierro.
- Valle-inclán, R. M. del. (1991). *Luces de bohemia*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Vanoye, F. y Goliot-Leté, A. (2008). *Principios de análisis cinematográfico*. Madrid: Abada.
- Vera, C. (2003). *Cómo hacer cine. Tesis de Alejandro Amenábar*. Madrid: Fundamentos.
- Vidal Fernández, F. *El Ángel exterminador: vivir en la revolución de la sociedad de riesgo*. Iglesia Viva, núm. 232, oct-dic 2007. Disponible en: <http://www.iglesiaviva.org/232/232-11-VIDAL.pdf>
- Villain, D. (1997). *El encuadre cinematográfico*. Barcelona: Paidós.



Villegas López, M. (1964). *Prólogo a El Ángel Exterminador*. Barcelona: Aymá.

Vogler, C. (2002). *El viaje del escritor*. Barcelona: Robinbook.

Watts, H. (1990). *On Camera. O curso de produção de filme e video da BBC*. São Paulo: Summus.

World Cinema Project (s.f.). Disponible en: <http://www.film-foundation.org/world-cinema>

Wollen, P. (1984). *Signos e significação no cinema*. Lisboa: Horizonte.

## 7.2. Documentos audiovisuales

Anónimo. (2008). Entrevista a Jean-Claude Carrière, dentro del Ciclo 'Joyas del cine español' dedicado a Luis Buñuel. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. [en línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=mmSDZINO0eU>

Anónimo (s.f.). Entrevista a Jacqueline Andere. [en línea]. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=iXdTF-p8s\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=iXdTF-p8s_g)

Anónimo (s.f.). Entrevista a Silvia Pinal. [en línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dcxv6c3IYK8>

Buñuel, Luis. Dir. (1929). *Un perro andaluz*. [DVD].

Buñuel, Luis. Dir. (1930). *La edad de oro*. [DVD].

Buñuel, Luis. Dir. (1950). *Los olvidados*. [DVD].

Buñuel, Luis. Dir. (1951). *La hija del engaño*. [DVD].

Buñuel, Luis. Dir. (1951). *Subida al cielo*. [DVD].

Buñuel, Luis. Dir. (1952). *El Bruto*. [DVD].

Buñuel, Luis. Dir. (1952). *Robinson Crusoe*. [DVD].

Buñuel, Luis. Dir. (1953). *Él*. [DVD].

Buñuel, Luis. Dir. (1953). *La ilusión viaja en tranvía*. [DVD].

Buñuel, Luis. Dir. (1954). *El río de la muerte*. [DVD].

Buñuel, Luis. Dir. (1955). *Ensayo de un crimen*. [DVD].

Buñuel, Luis. Dir. (1956). *La muerte en el jardín*. [DVD].

Buñuel, Luis. Dir. (1958). *Nazarín*. [DVD].

Buñuel, Luis. Dir. (1960). *La joven*. [DVD].

Buñuel, Luis. Dir. (1961). *Viridiana*. [DVD].

Gregory, David. Dir. (2001). *The Naked Face: Interview with Istvan Szabó and Klaus Maria Brandauer en Oberst Redl*. Alemania. [DVD].

Harlan, Jan. Dir. (2001). *Stanley Kubrick: A Life in Pictures*. USA. [DVD]

José Luis López-Linares, Javier Rioyo. Dir. (2000). *A propósito de Buñuel*. Disponible en:  
<https://www.youtube.com/watch?v=u3vDtmvUn-U>

Markle, Fletcher. Dir. (1964). *A talk with Hitchcock*. Telescope CBS documentary, en Lifeboat. Canadá. [DVD]

Benson Scott. Dir. (1995). *Doctor Zhivago: the Making of a Russian Epic*, en *Doctor Zhivago*. USA. [DVD]

Wall, Anthony. Dir. (1984) *The Life and Times of Don Luis Buñuel*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=CNQYj5VyjeM>

Wenders, Wim. Dir. (1985). *Tokyo Ga*. Alemania. [DVD]

Wenders, Wim. Dir. (1989). *Notebook on Cities and Clothes*. Alemania. [DVD]

Wenders, Wim. Dir. (1996). *A trick of the light*. Alemania. [DVD]

## **8. ANEXOS**

Tiempo y narración en  
*El Ángel Exterminador*



## 8.1. Análisis de secuencias

### Creditos iniciales

<i>Referencia</i>	<i>Plano</i>	<i>Duración</i>	<i>Esc</i>	<i>Sonido</i>	<i>Transición</i>
Fachada de una catedral	000	01:04:11	00	E Cánticos	Fundido (Cierra en negro)

### Secuencia 01 – La huida de los sirvientes. La cena. Los invitados se quedan.

<i>Referencia</i>	<i>Plano</i>	<i>Duración</i>	<i>Esc</i>	<i>Sonido</i>	<i>Transición</i>
Calle Providencia (Ext. Noche)	001	00:16:07	01	A	(Abre en negro) Corte
Lucas se va (Ext. Noche)	002	00:31:18	01	A+D	Corte
Sirviente con candelabro (salón)	003	00:06:20	02	A	Corte
“Cuestión de faldas” (comedor)	004	00:36:04	03	A+D	Corte
Sirvientas. Planes de marcharse	005	00:42:02	04	A+D	Corte
“¡Por payaso!”	006	00:16:19	04	A+D	Corte
Entrada mansión (Ext. Noche)	007	00:12:09	05	A	Corte
Sirvientas se van (cocina)	008	00:12:09	06	A	Corte
Sirvientas entran en el hall	009	00:07:22	07	A	Corte
Invitados entran en el hall (1)	010	00:29:04	07	A+D	Corte
Sirvientas atrás de la puerta	011	00:19:00	07	A+D	Corte
Invitados entran en el hall (2)	012	00:28:17	07	A+D	Corte
Sirvientas abren la puerta	013	00:03:03	07	A	Corte
Sirvientas salen de la mansión	014	00:07:12	07	A	Corte
Cisne de hielo (cocina)	015	00:06:10	08	A	Corte
Empieza la cena	016	00:15:21	09	A	Corte

<b>Referencia</b>	<b>Plano</b>	<b>Duración</b>	<b>Esc</b>	<b>Sonido</b>	<b>Transición</b>
Diálogo: "Sí, morir por la Patria"	017	00:22:21	09	A+D	Corte
Brindis de Edmundo (1)	018	00:10:20	09	A+D	Corte
PG: mesa. Edmundo se sienta	019	00:04:03	09	A	Corte
Virgen, viene mejor a la Valquiria	020	00:07:01	09	A+D	Corte
PP: Leticia	021	00:05:07	09	A+D (diálogo fuera de campo: Ana describe la Valquiria)	Corte
Todavía conserva este objeto	022	00:08:23	09	A+D	Corte
Brindis de Edmundo (2)	023	00:25:02	09	A+D	Corte
Lucía anuncia el primer plato	024	00:12:05	09	A+D	Corte
Alberto: "Lo comí en Capri"	025	00:04:14	09	A+D	Corte
Lucía: "Como en el teatro..."	026	00:03:22	09	A+D	Corte
Queda camarero (1)	027	00:07:03	09	A	Corte
Queda camarero (2)	028	00:01:12	09	A	Corte
Euforia. "Delicioso Lucía"	029	00:10:22	09	A+D	Corte
"Wonderful!"	030	00:01:12	09	A+D	Corte
"No me ha hecho ninguna gracia"	031	00:14:12	09	A+D	Corte
Lucía, desconcertada, se levanta	032	00:17:23	09	A	Corte
El oso, al jardín	033	00:22:07	10	A+D	Corte
Corderos bajo la mesa	034	00:02:21	10	A	Corte
El oso solitario	035	00:02:04	10	A	Corte
Cocineros/camareros se marchan	036	01:32:19	11	A+D	Corte
Leticia rompe ventana	037	00:11:20	12	A+Md	Corte
Ventana rota	038	00:01:05	12	A+Md	Corte
"Un judío que pasaba". Edu y Bea	039	00:39:22	13	A+D+Md	Corte
Beso. ¿Transferencia?	040	00:31:13	13	A+D+Md	Corte
Primera presentación. Cráneo	041	00:41:23	13	A+D+Md	Corte
Segunda presentación	042	00:47:09	13	A+D+Md	Corte
Blanca toca Paradisi	043	00:17:12	14	Md	Corte
Gestos masónicos	044	00:07:21	14	Md	Corte
Patas de gallina	045	00:11:01	14	Md	Corte

<b>Referencia</b>	<b>Plano</b>	<b>Duración</b>	<b>Esc</b>	<b>Sonido</b>	<b>Transición</b>
Alabanzas a Blanca	046	00:33:14	14	A+D+Md	Corte
Tercera presentación	047	00:40:18	14	A+D	Corte
Edmundo pide los abrigos a Julio	048	00:07:24	14	A+D	Corte
Alberto no se siente bien	049	00:19:19	14	A+D	Corte
"Todavía intenta"	050	00:10:00	14	A+D	Corte
Alicia a Edmundo: "Aquí no"	051	00:12:09	14	A+D	Corte
"La ciencia lo decidirá"	052	00:34:23	14	A+D	Corte
Lucía cruza a Álvaro...	053	00:16:15	14	A	Corte
Lucía y Álvaro se besan	054	00:27:00	15	A+D	Corte
Leandro se quita la corbata	055	00:07:21	16	A	Corte
Hasta el color de los labios se...	056	00:52:19	16	A+D	Corte
Julio observa el salón	057	00:12:00	17	A	Corte
Álvaro, Carlos y Russel analizan...	058	00:19:07	18	A+D	Corte
Leandro se quita la chaqueta	059	00:13:20	18	A+D	Corte
Leandro vive en los EUA...	060	00:41:24	18	A+D	Corte
Leandro se acuesta en el suelo	061	00:05:07	18	A	Corte
Julio duerme en el comedor	062	00:18:19	19	A	Corte
Todos se acomodan en el suelo	063	00:28:20	20	A+D	Corte
Eduardo y Beatriz se ocultan	064	00:10:04	20	A	Corte
Abrazos ardientes de la pareja	065	00:16:08	21	A+D	Corte
La pareja sigue con los abrazos	066	00:11:04	21	A+D	Corte
Eduardo toca el cuerpo de Beatriz	067	00:12:14	21	A+D	Corte
La pareja vuelve con los demás	068	00:12:03	22	A	Corte
Russel camina preocupado	069	00:13:12	22	A	Corte
Russel se sienta	070	00:06:13	22	A	Corte
Plano subjetivo: mirada de Russel	071	00:05:16	22	A	Corte
Russel no se siente bien	072	00:09:20	22	A	Fundido (Cierra en negro)



## Secuencia 2 – El desayuno. Consciencia del aislamiento.

<b>Referencia</b>	<b>Plano</b>	<b>Duración</b>	<b>Esc</b>	<b>Sonido</b>	<b>Transición</b>
Ext. Día – Calle de la Providencia + mansión	073	00:19:17	23	A	(Abre en negro) Corte
Julio despierta y observa salón	074	00:16:18	24	A	Corte
Descarrilamiento de Niza	075	00:22:10	25	A+D	Corte
Anfitriones: ¿por qué no se van?	076	00:19:16	25	A+D	Corte
Descarrilamiento de Niza	077	00:31:11	25	A+D	Corte
La clase baja es insensible	078	00:08:17	25	A+D	Corte
Estamos todas unas	079	00:08:22	25	A+D	Corte
El desaliño te va muy bien (hermanos)	080	00:22:20	25	A+D	Corte
El desaliño... (enamorados)	081	00:12:10	25	A+D	Corte
Doctor examina el Señor Russel	082	00:11:09	25	A	Corte
Todos preocupados por Russel	083	00:40:20	25	A+D	Corte
Lucía pide el desayuno a Julio	084	01:07:09	25	A+D	Corte
Álvaro busca razones	085	00:24:05	25	A+D	Corte
No me agradó la idea, pero...	086	00:20:10	25	A+D	Corte
Sherlock Holmes/carrito impide...	087	01:01:21	25	A+D	Corte
Julio entra en el salón	088	00:21:13	25	A+D	Corte
Desayuno, cucharilla	089	00:23:03	25	A+D	Corte
Julio y Blanca se derrumban	090	00:51:04	25	A+D	Corte
Álvaro y el doctor buscan razones	091	00:23:13	25	A+D	Corte

**Secuencia 03 – Segunda noche.**

<b>Referencia</b>	<b>Plano</b>	<b>Duración</b>	<b>Esc</b>	<b>Sonido</b>	<b>Transición</b>
Plano exterior (noche) mansión	092	00:10:10	26	A (lluvia)	Corte
Panorámica: de una ventana al salón enmarcado	093	00:23:11	27	A (lluvia) + Md (piano)	Corte
Leticia para la música	094	00:15:12	28	A+D+Md	Corte
Russel entra en coma	095	01:00:10	28	A+D	Corte
Leticia entra en el armario/wc	096	00:16:14	28	A	Corte
Beatriz tiene sed	097	00:28:00	28	A+D	Corte
Intentan entender el encierro	098	00:24:07	28	A+D	Corte
Desespero de todos	099	00:13:20	28	A+D	Corte
Las razones de las ratas...	100	00:17:16	28	(se puede oír las últimas palabras del plano anterior) A+D (antes que termine el plano se puede oír las primeras palabras de Julio de plano siguiente)	Corte
Julio da su punto de vista	101	00:06:02	28	A+D	Corte
Este no es un castillo de un brujo	102	00:12:01	28	A+D	Corte
Leonora flirtea con Francisco	103	00:08:19	28	(oímos durante todo el plano los argumentos del doctor, empezados en el plano anterior) A+D	Corte
Leticia abofetea a Raúl	104	01:15:22	28	A+D	Corte
Alberto sale del armario/WC	105	00:08:01	28	(oímos comentarios sin importancia fuera del cuadro) A+D	Corte
La fragilidad de Francisco	106	00:35:12	28	A+D	Corte
Contento no veré el exterminio	107	00:12:16	28	A+D	Corte
Beatriz: no me importa morir...	108	00:34:06	28	A+D	Corte
Al levantar la tapa...	109	00:28:03	28	A+D	Corte

## Secuencia 04

<b>Referencia</b>	<b>Plano</b>	<b>Duración</b>	<b>Esc</b>	<b>Sonido</b>	<b>Transición</b>
Panorámica + travelling: de la ventana al interior del salón	110	00:37:00	29	A (reloj, tres campanadas)	Corte
Muere Russel	111	00:37:01	29	A+D	Corte
Eduardo camina hacia el armario	112	00:26:10	29	A	Corte
Eduardo se acuesta al lado de Bea	113	00:19:21	30	A+D	Corte
Álvaro y Carlos mueven el cuerpo	114	00:20:01	31	A	Corte
Cuerpo dentro del armario	115	00:07:09	31	A	Corte
Primer Plano de Beatriz y Eduardo	116	00:02:13	32	A	Corte
Álvaro y Carlos oyen: ¡Oh redil!	117	00:25:11	33	(oímos, junto con Carlos y Álvaro el diálogo del armario al lado entre Eduardo y Beatriz) A+D	Corte
Ana se despierta	118	00:18:11	34	A	Corte
Mano de Russel fuera del armario	119	00:02:18	34	A	Corte
Ana se desmaya	120	00:14:09	34	A	Fundido (Cierra en negro)

## Secuencia 05

<i>Referencia</i>	<i>Plano</i>	<i>Duración</i>	<i>Esc</i>	<i>Sonido</i>	<i>Transición</i>
C. Providencia llena de curiosos (Día)	121	00:17:18	35	A	(Abre en negro) Corte
Ingeniero y comandante	122	00:50:10	35	A+D	Corte
Muchedumbre enfurecida	123	00:24:07	35	A+D	Corte
Julio pica la pared	124	00:30:11	36	A+D	Corte
Todos observan con expectación	125	00:07:12	36	(oímos fuera de cuadro comentarios) A+D	Corte
Raúl golpea pared	126	00:18:06	36	A+D (pocas palabras: permiso, permiso)	Corte
Los demás observan	127	00:01:21	36	A	Corte
Raúl logra romper tuberías	128	00:06:20	36	A+D	Corte
Todos intentan saciar la sed	129	00:14:01	36	A+D	Corte
Francisco se cuela	130	00:10:13	36	A+D	Corte
Leticia ofrece agua a Leonora	131	00:26:14	36	A+D	Corte
Calma. Todos están saciados	132	00:07:10	36	A	Corte
Alicia preocupada con Alberto	133	00:19:00	36	A+D	Corte
Las mujeres se lavan	134	00:07:09	36	A+D	Corte
Julio come bolitas de papel	135	00:16:01	36	(oímos fuera de cuadro la continuación de los comentarios de las mujeres del plano anterior) A+D	Corte
Jesuitas. Buena gente.	136	00:28:07	36	A+D (al final del plano, oímos la voz de Raúl: Julio, venga aquí)	Corte
Leandro cierra el agua	137	00:10:20	36	A+D	Corte
Leticia sacia su sed	138	00:06:06	36	A+D	Corte
Francisco se afeita	139	00:18:06	36	A	Corte
Silvia se peina	140	00:10:00	36	A	Corte
Francisco se molesta	141	00:02:14	36	A	Corte
Silvia se peina	142	00:03:07	36	A	Corte

<b>Referencia</b>	<b>Plano</b>	<b>Duración</b>	<b>Esc</b>	<b>Sonido</b>	<b>Transición</b>
Francisco rompe el peine	143	00:37:08	36	A+D	Corte
Rita habla con Beatriz	144	00:50:09	36	A+D	Corte
Cristián insinúa infidelidad	145	01:01:24	36	A+D	Corte
Pelea y acusación hacia Edmundo	146	00:39:13	36	A+D	Corte
Álvaro, Edmundo y Lucía charlan	147	00:24:12	36	A+D	Corte
¿...no organizamos un rosario?	148	00:33:21	36	A+D	Corte
Eduardo taponar las rendijas del armario para evitar el hedor del cuerpo de Russel	149	00:12:24	36	Mientras Eduardo trabaja en la puerta, oímos la voz en off de Álvaro: estamos tratando de eliminarlo (olor del cuerpo de Russel) A+D	Corte
Julio tira los escombros	150	00:19:08	36	Oímos, al fondo, lamentos A+D	Corte
Leticia frente el espejo	151	00:03:22	36	Al fondo, lamentos A+D	Corte
Raúl busca cigarrillos	152	00:06:20	36	Oímos, al fondo, lamentos A+D	Corte
PP cajita medicina	153	00:04:00	36	A	Corte
Raúl la tira lejos la cajita	154	00:10:11	36	A	Corte
Dr. Carlos reclama medicinas	155	00:46:18	36	A+D	Corte
Dr. Carlos cuida de Leonora	156	00:30:06	36	A+D	Corte
Virgen lavable de caucho	157	00:16:24	36	A+D	Corte
Edmundo confidencia al doctor	158	00:12:13	36	A+D	Corte
Le muestra caja con drogas	159	00:44:14	36	A+D	Corte
Francisco habla con hermana	160	00:21:15	36	A+D	Corte
Olor a hiena	161	00:50:21	36	A+D	Corte
Edmundo: "violencia, suciedad"	162	00:23:22	36	A+D	Corte

## Secuencia 06

<i>Referencia</i>	<i>Plano</i>	<i>Duración</i>	<i>Esc</i>	<i>Sonido</i>	<i>Transición</i>
Alucinación de Ana	163	00:33:14	37	A+D Alucinaciones de Ana en forma de rezos	Corte
Plano subjetivo – mirada de Ana	164	00:14:04	37	A	Corte
Mirada asustada de Ana	165	00:05:23	37	A	Corte
Mano saliendo del armario	166	00:03:21	37	A	Corte
Mirada asustada de Ana	167	00:02:12	37	A	Corte
Mano desliza por el suelo	168	00:01:07	37	A	Corte
Mirada asustada de Ana	169	00:06:08	37	A	Corte
Contraplano de Ana	170	00:05:04	37	A	Corte
Ana observa mano	171	00:02:09	37	A	Corte
Mano que se mueve	172	00:01:19	37	A	Corte
Mano desliza por el suelo	173	00:01:14	37	A	Corte
Ana intenta aplastar la mano	174	00:11:02	37	A	Corte
Mirada de Ana	175	00:01:09	37	A	Corte
Ana aplasta la mano	176	00:11:15	37	A	Corte
Reloj marca las 3	177	00:01:18	37	A	Corte
Mano en el cuello de Ana	178	00:15:19	37	A	Corte
Ana ataca la mano (cuchillo)	179	00:08:09	37	A	Corte
Alicia grita	180	00:00:17	38	A+D	Corte
Pánico. Atarle las manos	181	00:22:11	38	A+D	Corte
Doctor da la droga a Cristián	182	00:25:05	38	Llantos de Alicia conecta el plano anterior con este A+D	Corte
Eduardo entra en el armario	183	00:04:08	38	A	Corte
Que nos perdamos en las sombras	184	00:54:23	39	A+D	Corte

## Secuencia 07

<i>Referencia</i>	<i>Plano</i>	<i>Duración</i>	<i>Esc</i>	<i>Sonido</i>	<i>Transición</i>
Francisco roba caja con drogas	185	00:35:07	40	A+D	Corte
Alberto despierta y ataca mujeres	186	00:37:10	40	A	Corte
Alberto besa a Rita que duerme	187	00:01:20	40	A	Corte
Rita, asustada, grita	188	00:05:08	40	A+D	Corte
Cristián acusa a Álvaro	189	00:19:21	40	A+D	Corte
Eduardo y Bea miran indignados	190	00:04:08	40	Oímos la discusión entre los hombres en el plano anterior A+D	Corte
Llegar a las manos. Indigno...	191	00:51:22	40	Al principio de este plano oímos la última frase de la discusión: "lo acepto (el duelo)" A+D	Corte
Leonora reclama compasión	192	00:02:08	40	A+D	Corte
Álvaro se disculpa con Alicia	193	00:18:10	40	A+D	Corte
Edmundo: separar por géneros	194	00:35:03	40	A+D Al final del plano oímos el sonido de los corderos	Corte
Corderos suben las escaleras	195	00:04:14	40	A	Corte
Pan. Todos asustados	196	00:10:14	40	A Ahora oímos los corderos y también el oso	Corte
Oso sube las escaleras	197	00:06:21	40	A	Corte
Corderos entran en el salón	198	00:16:08	40	A	Corte
Pan oblicua. Lámpara	199	00:08:17	40	A	Fundido (Cierra en negro)

## Secuencia 08

<i>Referencia</i>	<i>Plano</i>	<i>Duración</i>	<i>Esc</i>	<i>Sonido</i>	<i>Transición</i>
Globos. Abate y niños	200	00:32:16	41	A+D	(Abre en negro) Corte
Anónimo propone solución	201	00:24:21	41	A+D	Corte
"Otro loco"	202	00:06:11	41	Oímos la última palabra del plano anterior A+D	Corte
Niño entra en el jardín (mansión)	203	00:06:04	41	A+D	Corte
PP: niño	204	00:01:10	41	Oímos las personas animando el niño A+D	Corte
Abate anima al niño a seguir	205	00:03:22	41	A+D	Corte
Niño retrocede	206	00:02:03	41	Oímos las personas animando el niño A+D	Corte
Abate se marcha con los niños	207	00:12:18	41	A+D	Corte
Salón enmarcado. Hoguera	208	00:18:10	42	A+D	Corte
Cordero atado al piano	209	00:04:15	42	A	Corte
Raúl rompe violonchelo	210	00:17:05	43	A+D	Corte
Alicia corta las uñas	211	00:06:11	43	A+D	Corte
Edmundo con la cabeza vendada	212	00:25:21	43	A+D	Corte
Leticia pinta los labios	213	00:04:23	43	A	Corte
Ana hace un ritual	214	00:38:23	43	A+D	Corte
Raúl afeita las piernas	215	00:12:15	43	Oímos al fondo el ritual de Ana A+D	Corte
"Victima". Leticia y puñal	216	00:22:02	43	Oímos al fondo el ritual de Ana A+D	Corte
Ana concluye el ritual	217	00:13:23	43	A+D	Corte
Encuentran los cuerpos	218	01:02:03	43	A+D	Corte
Histeria con las muertes	219	00:21:05	43	A+D	Corte
PP: pareja muerta	220	00:04:10	43	Oímos al fondo comentarios sobre las muertes A+D	Movimiento lateral hacia el negro



## Secuencia 09

<i>Referencia</i>	<i>Plano</i>	<i>Duración</i>	<i>Esc</i>	<i>Sonido</i>	<i>Transición</i>
Plano enmarcado. Rugido del oso	221	00:18:16	44	Oímos al fondo el rugido del oso A	Corte
Oso trepa columna	222	00:05:05	44	A	Corte
Encerrados asustados	223	00:02:20	44	A	Corte
Oso camina entre muebles	224	00:03:24	44	A	Corte
Grito masónico de socorro	225	00:29:22	44	A+D	Corte
"Como no sea el oso..."	226	00:14:12	44	Oímos al fondo: iiiiAdonai!!! A+D	Corte
Palabra impronunciable	227	00:23:19	44	A+D	Corte
Oso camina entre muebles	228	00:04:24	44	A	Corte
Francisco empuja a Leandro	229	00:37:00	44	Oímos la pelea A+D	Corte
Francisco histérico	230	00:08:11	44	A+D	Corte

## Secuencia 10

<i>Referencia</i>	<i>Plano</i>	<i>Duración</i>	<i>Esc</i>	<i>Sonido</i>	<i>Transición</i>
Pan. Empieza pesadilla colectiva:	231	00:25:06	45	E Campanadas de iglesia, gritos	corte
PP: Raúl	232	00:06:17	45	E gritos y frases	corte
PP: Rita	233	00:05:03	45	E diálogo entre Rita y su hijo	corte
PP: manos	234	00:05:05	45	E campanadas	corte
PP: Edmundo y Leticia	235	00:20:03	45	E campanadas, frase "Murió en pecado mortal", música sacra	corte
Raúl / nubes	236	00:08:05	45	E sierra eléctrica	corte
PP: Leticia y Edmundo	237	00:12:16	45	E "Hijo mío de mi alma"...	corte
Montañas	238	00:10:19	45	E Diálogo	Fundido (cierra en negro)
Serrando algo	239	00:01:18	45	E sierra	(Abre en negro) ----- Encadenado
Serrando violonchelo	240	00:02:06	45	E sierra	Encadenado
Serrando mano	241	00:02:14	45	E sierra	Encadenado
Serrando cabeza / nubes	242	00:02:09	45	E sierra	corte
Raúl asustado	243	00:04:06	45	E sierra	corte
Rita sonreí en su sueño	244	00:07:06	45	E diálogo entre Rita y su hijo	corte
Francisco tira la caja con drogas	245	00:34:08	45	A	corte

## Secuencia 11

<b>Referencia</b>	<b>Plano</b>	<b>Duración</b>	<b>Esc</b>	<b>Sonido</b>	<b>Transición</b>
Ext. Noche. Bandera amarilla	246	00:11:08	46	A	Corte
Sirvientes hacen vigilia en el exterior	247	00:42:15	46	A+D	Corte
Oso en el jardín	248	00:03:15	46	A	Corte
Lucas: "es mansito"	249	00:02:07	46	A+D	Corte
Oso / muchedumbre	250	00:05:07	46	A+D	Corte
Llegan los dos camareros	251	00:19:04	46	A+D	Corte
Empieza la conspiración	252	00:27:23	47	A Casi silencio	Corte
Muerte a la araña	253	00:44:05	47	A+D	Corte
Ana: maten al doctor también	254	00:03:15	47	A+D	Corte
Dr.: "desaparición de la dignidad"	255	00:20:18	47	A+D	Corte
Pelea general	256	00:12:23	47	A+D	Corte
Puñal / Las cortinas se abren	257	00:14:06	47	A+D	Corte
Edmundo ofrece su vida	258	00:49:07	47	A+D	Corte
Leticia encuentra la solución	259	00:48:14	47	A+D	Corte
PP: Leticia argumentando	260	00:18:04	47	A+D	Corte
Todos identifican su lugar	261	00:18:01	47	A+D	Corte
Blanca al piano	262	00:08:10	47	A+D	Corte
Leticia ordena a Blanca a tocar	263	00:24:23	47	A+D	Corte
PP: Leticia rogando a Blanca	264	00:05:01	47	A+D	Corte
Leticia junto a Blanca	265	00:05:15	47	A+D	Corte
Hermanos buscan su sitio	266	00:08:15	47	A+D+Md	Corte
Blanca toca el piano	267	00:20:04	47	Md	Corte

<b>Referencia</b>	<b>Plano</b>	<b>Duración</b>	<b>Esc</b>	<b>Sonido</b>	<b>Transición</b>
Reproducen halagos a Blanca	268	00:21:24	47	A+D+Md	Corte
Siguen reproduciendo la 1ª noche	269	00:51:04	47	A+D	Corte
Eufóricos, se levantan para salir	270	00:10:04	47	A+D	Corte
PP: Leticia en el umbral	271	00:04:10	47	A+D	Corte
PG: Todos dejan el salón	272	00:03:01	47	A+D	Corte
Alcanzan el salón contiguo	273	00:22:15	47	A+D	Corte
Ext. Noche. Sirvientes beben	274	00:22:14	48	A+D	Corte
Sirvientes desean cruzar el portal	275	00:08:14	48	A+D	Corte
Encerrados salen de la mansión	276	00:03:01	48	A	Corte
Lucas y todos cruzan el portal	277	00:07:05	48	A	Corte
Se acaba el hechizo	278	00:30:20	48	A	Fundido (Cierra en negro)

## Secuencia 12

<i>Referencia</i>	<i>Plano</i>	<i>Duración</i>	<i>Esc</i>	<i>Sonido</i>	<i>Transición</i>
Ext. Día. (Catedral)	279	00:07:11	49	A+E cántico	(Abre en negro) Corte
Catedral. Panorámica oblicua desde sus torres hasta su puerta	280	00:07:05	49	A+E cántico	Corte
PG: Interior Catedral	281	00:10:15	50	Md El mismo cántico oído desde el exterior	Corte
Altar de la catedral	282	00:10:02	50	Md Cántico	Corte
Pan: Personajes de la mansión	283	00:27:08	50	Md Cántico	Corte
Final de la misa	284	00:04:12	50	Silencio	Corte
Invitados. Intención de marcharse	285	00:07:16	50	A	Corte
Curas se mueven hacia el umbral	286	00:11:24	50	A	Corte
Contraplano de los curas	287	00:12:06	50	A	Corte
Plano de los curas	288	00:10:04	50	A+D	Corte
PG: Fieles nerviosos	289	00:06:06	50	A	Corte
Curas observan los presentes	290	00:08:07	50	A+D	Corte
Presentes encuentran excusas	291	00:16:03	50	A+D	Corte
Curas sorprendidos	292	00:03:12	50	A	Corte
PG: Los presentes desorientados	293	00:03:12	50	A	Corte
Ext. Día. Catedral. Travelling de retroceso	294	00:13:03	51	A+D	Fundido (Cierra en negro)

## Secuencia 13

<i>Referencia</i>	<i>Plano</i>	<i>Duración</i>	<i>Esc</i>	<i>Sonido</i>	<i>Transición</i>
PP: Campanas	295	00:12:07	52	A (Campanadas)	Corte (Abre en negro)
PP: Campanas	296	00:07:21	52	A (Campanadas)	Corte
Bandera amarilla	297	00:07:00	53	A (Tiros y gritos)	Corte
Carga policial	298	00:08:21	53	A (Tiros y gritos)	Corte
Carga policial	299	00:04:07	53	A (Tiros y gritos)	Corte
Corderos entran en la catedral <b>Sobreimpresión: FIN</b>	300	00:23:08	54	A (Balidos, campanadas, tiros y gritos)	Fundido (Cierra en negro)



## 8.2 Análisis de la suspensión y liberación del sentido

FICHA 01		LA INEXPLICABLE HUÍDA DE LOS EMPLEADOS	
Plano	SUSPENSIÓN DEL SENTIDO	Plano	LIBERACIÓN DEL SENTIDO
002	Detrás de una enorme puerta de la lujosa mansión situada en la Calle Providencia (indicada en el 'plano de situación' anterior), sale Lucas, un empleado de la casa, acompañado de su superior (el mayordomo Julio). A pesar del razonamiento y amenazas de Julio ( <i>Tenemos veinte personas para el 'souper'</i> ; <i>¡Usted de aquí no se va!</i> ), Lucas deja la casa apresuradamente.	100	Alarmado por el inesperado encierro y la histeria se instala entre todos, Alberto Roc cuestiona al dueño de la casa sobre lo sucedido: <i>Esto tiene relación con la huida de los criados. ¿Por qué se fueron?</i> Edmundo: <i>Señores, se lo suplico. No hay que aventurar tesis alarmantes. Los criados habrán tenido sus razones para marcharse.</i> Raúl: <i>Sí, las razones que tienen las ratas cuanto sienten que se hunde el barco.</i>
004	Cuando Julio indaga a dos compañeros de Lucas la razón del abandono de sus responsabilidades, éstos afirman que nada saben a respeto. Sin embargo al final de la conversación los dos cambian una mirada de complicidad.	101	Julio interviene y describe la situación según su percepción: <i>Si los señores me lo permiten, se iban sin saber por qué. Una hora antes que llegaron los señores estaban contentos.</i>
005	En la cocina, dos sirvientas de la casa hacen planes para marcharse. El asistente del cocinero les ofrece compañía: <i>Si quieren yo las acompaño. Voy lejos y puedo llevarlas en taxi adonde vayan.</i> El cocinero le interrumpe y dice: <i>Tu te quedas y me esperas a mí.</i>	247	Se ve el cocinero y su asistente en la calle, frente al portal de la mansión, que está tomada por curiosos. Su presencia sugiere que los empleados aún siguen cerca de sus señores. Tal vez tienen la esperanza de que todo se normalice y vuelvan al trabajo. Cocinero: <i>Nada, lo mismo que siempre. Parece un sepulcro.</i>
008	Las sirvientas, ya vestidas con sus abrigo, dejan la cocina bajo la mirada del cocinero.		



Plano	SUSPENSIÓN DEL SENTIDO	Plano	LIBERACIÓN DEL SENTIDO
009	Al llegar al vestíbulo de la mansión, oyen las voces de los que llegan a la casa: sus señores y los convidados. Las dos mujeres vuelven por la puerta que han salido.	247	Asistente: <i>¿Y esa bandera amarilla?</i> Cocinero: <i>Han puesto la casa en cuarentena como si fuera una epidemia.</i> Asistente: <i>Prefiero mejor el tifus.</i> De repente llegan las dos criadas, Camila y Meni, que se marcharon en el momento que llegaron los invitados. Camila: <i>¡Pablo!</i> Cocinero: <i>Caramba, ¿qué vientos las trae por aquí?</i> Camila: <i>El mismo que usted, señor cocinero. A ver si hay alguna noticia.</i> Asistente del cocinero: <i>Como no sea que se han reventado todos...</i> Meni: <i>¿Usted lo cree?</i> Asistente del cocinero: <i>Dicen que llegan hasta la calle aires corruptos.</i> Pablo, chistoso, les dice: <i>A lo mejor se ha podrido todo lo que dejamos en la cocina.</i>
010 012	Edmundo Nóbile, al entrar en el vestíbulo con sus invitados, llama a Lucas para recoger los abrigo, pero no obtiene respuesta. <i>Que raro, no está Lucas.</i> (Los planos 010 y 012 se repiten, con diferentes matices en cuanto a la imagen).	248 249 250	Vemos que Lucas también está entre la muchedumbre. Al ver que el oso se escapó de la mansión y está en peligro, se identifica: <i>¡No! ¡no, no, no lo mate por favor. Es muy mansito. Soy el criado de esta casa!</i>
011	Las dos mujeres, oyendo tras de la puerta, esperan que despeje el vestíbulo para marcharse. A la primera vista puede parecer que, como están saliendo por la puerta principal (que supuestamente no les corresponden), sea normal que no quieran cruzar con los que llegan. Pero este diálogo muestra que marchan a las espaldas de los dueños de la casa: <i>La verdad es que irnos así, no está bien. Haberlo pensado antes. Quédate si quieres.</i> Al darse cuenta que los invitados ya no están en el vestíbulo, las dos mujeres abren la puerta y salen. En este momento se rompe el silencio con el mismo barullo anterior de los invitados llegando. Ellas dan marcha atrás y vuelven a ocultarse tras la puerta.		

Plano	SUSPENSIÓN DEL SENTIDO	LIBERACIÓN DEL SENTIDO	Plano
013 014	Una vez que los invitados suben al piso de arriba las dos sirvientas logran marcharse de la casa, pasando por el vestíbulo, ahora vacío.	Aparecen también en la Calle Providencia los dos camareros (los últimos en dejar la casa). El cocinero y las criadas: <i>¿Les dijiste tu que veníamos?</i> <i>¿Yo? Ni una palabra.</i> <i>¿Entonces que hacen aquí?</i> <i>¡Yo que sé!</i>	251
033	Julio anticipa a Lucía Nóbile, <i>que están pasando cosas muy extrañas</i> y le reclama la atención llevándola hasta la cocina.	<i>Vamos a enterarnos. A lo mejor hay alguna novedad.</i>	
036	Al llegar a la cocina, Lucía encuentra que el cocinero y su ayudante se marchan. Furiosa, se dirige al primero: <i>¿Que significa esto Pablo? ¿Se van ustedes?</i> Pablo se justifica diciendo que su hermana está enferma y es necesario que se marche. <i>¡Es una locura, un insulto!, argumenta Lucía, ¿Cómo quieren irse en el momento que mis invitados acaban de sentarse a la mesa?</i>	Los sirvientes se confraternizan bebiendo de una botella, mientras hacen la vigilia en frente a la mansión. De repente Lucas grita: <i>¡Miren Luz!</i> Pablo llama a las compañeras: <i>¡Camila, ven!</i> <i>¡Mira, luz!</i>	274
	Sin cambiar los planes de marcharse, Pablo se justifica: <i>Perdone la señora, pero todo se queda a punto para servir a los señores.</i> Lucía, intentando encontrar una explicación y le pregunta: <i>¿Es que no se encuentra a gusto aquí?</i> De manera sincera, Pablo le contesta: <i>Al contrario, señora. Llevo cinco años que estoy a su servicio y solo conservo gratos recuerdos.</i>	En primera fila entre la muchedumbre, el servicio de los Nóbile presencian a lo lejos el término del encierro. <i>¡Son ellos!</i> <i>¡Virgen Santísima!</i> <i>¡Vamos a entrar!</i> <i>¡Entra tu primero!</i>	275
	Firme en su intención de marcharse pero dejando claro el respeto y consideración a Lucía Nóbile, Pablo dice: <i>Le ruego me disculpe.</i>	Plano general. Los encerrados salen por la puerta.	276

Plano	SUSPENSIÓN DEL SENTIDO	Plano	LIBERACIÓN DEL SENTIDO
036	<p>Lucía, dirigiéndose al asistente del cocinero, le indaga sus razones para abandonar la casa. <i>Yo voy a acompañar el señor Pablo a la visita, pero, mañana a primera hora regresaremos los dos.</i></p> <p>Delante de la negativa de los empleados en quedarse, Lucía les lanza un ultimátum: <i>Si van ahora pueden considerarse despedidos.</i></p> <p>A pesar de la amenaza, Pablo le contesta: <i>Darí a cualquier cosa por darle gusto a la señora. Le ruego nos perdone. Con permiso.</i></p> <p>Al verles ignorar las advertencias y marcharse, Lucía dice a Julio: <i>No hay dudas, se han puesto de acuerdo. ¿Pero, por que?</i></p> <p>Con que Julio le contesta: <i>Permítame la señora sugerirle que el servicio se vuelve cada día más impertinente.</i></p> <p>Confusa con la situación, Lucía refuerza la confianza que tiene en Julio:</p> <p><i>Confío en su habilidad que para continúe el servicio con la ayuda de los dos camareros.</i></p> <p>Lucía se retira para volver con sus invitados, y Julio a sus obligaciones.</p> <p>Cuando se retiran, se ve entrar furtivamente los dos camareros. Están determinados a marcharse:</p> <p>Camarero 1: <i>Deberíamos de llevar nuestras cosas.</i></p> <p>Camarero 2: <i>Ahora no, vamos de prisa. Mañana volveremos por ellos.</i></p>	277	<p>Delante del titubeo de los demás, el ayudante del cocinero se atreve a cruzar el portal y entrar en el jardín de la mansión. Le acompañan todos los empleados y los curiosos que no abandonaron la vigilia.</p>
		278	<p>Los empleados ayudan sus señores a salir de la casa, bajo la mirada de los curiosos.</p> <p><b>El director deja claro que la huida de los criados no fue una manifestación de lucha de clases o algo por el estilo. Corresponde exclusivamente a una percepción inexplicable del peligro. Las razones que tienen las ratas cuanto sienten que se hunde el barco, como dice el personaje Raúl, en el Plano 100.</b></p> <p><b>Queda claro también que los criados no tienen resentimientos hacia los anfitriones: actúan cómo si siguieran con los lazos anteriores, como si no hubieran sido despedidos.</b></p>

Plano	<b>SUSPENSIÓN DEL SENTIDO</b>
036	<p>Camarero 1: <i>Mañana no nos dejarán ni entrar en la casa. Yo me hago la maleta en un instante. Espérame fuera.</i></p> <p>Uno de ellos, antes de retirarse, tiene la desfachatez de beber un taza de champán.</p> <p><b>A partir de esto momento queda solo Julio para atender los invitados de Lucía.</b></p>



FICHA 17		EL COMETIDO DE LETICIA, LA VALQUIRIA	
Plano	SUSPENSIÓN DEL SENTIDO	Plano	LIBERACIÓN DEL SENTIDO
020	En los planos anteriores, 18 y 19, Edmundo hace un brindis a una de las invitadas durante la cena: <i>Por la deliciosa noche que nos ha ofrecido nuestra amiga Silvia, por su estupenda creación de 'La novia virgen de Lammermoor'.</i> Raúl, con cierta maldad, comenta a Ana Maynar, que está a su lado: <i>Lo de novia pasa, pero lo de virgen...</i> Con que la mujer le contesta: <i>Lo de virgen, le hubiera ido mejor a la Valquiria.</i>	037 038	Leticia rompe los cristales de una ventana. <b>Estos dos planos sugieren la confirmación de lo adecuado es el apodo de Valquiria dado por Ana a Leticia en el plano 021: una mujer fiera y con mucho carácter.</b> <b>A la vez es un indicio que será Leticia quien romperá el encerramiento.</b>
021	Primero plano de Leticia, acompañado de un zoom in, mientras sigue el diálogo entre Raúl y Ana: Raúl: <i>¿La Valquiria?</i> Ana: <i>Sí, la Leticia. Yo la nombro así porque es una fiera... y virgen.</i>	039	<i>¿Que mujer tan interesante!</i> Esta frase de Leandro, contextualizada dentro de la película, sugiere que Leticia es distinta de las otras mujeres que están en la casa.
022	Raúl: <i>¿Virgen? ¿Pero usted lo cree?</i> Ana: <i>¡Uhu! Dicen que todavía conserva este objeto. Tal vez se trata de una perversión.</i>	083	Leticia cuida de Señor Russel que está enfermo, y comenta al médico que le examina: <i>Al amanecer perdió el conocimiento y luego se reposó.</i>
037 038	Leticia, sentada sola en la mesa del comedor después de la cena, dobla cuidadosamente una servilleta. Se levanta lentamente, coge un cenicero y con furia lo tira contra los cristales de una ventana.	094	Cerrando la tapa del piano reprende a Blanca, que desanimada, está tocando el piano: <i>¡Hay un enfermo muy grave!</i>
		099	En medio de una histeria colectiva provocada por la aceptación de que están encerrados, Leticia grita: <i>¡Voy a romper la ventana!</i> (Uno indicio de su vocación libertadora, como en el plano 37 y 38, cuando rompe la ventana).

Plano	SUSPENSIÓN DEL SENTIDO	LIBERACIÓN DEL SENTIDO
039	Desde el otro salón se oye el ruido de los cristales rotos, con que genera este diálogo entre Raúl y Leandro: Leandro: ¡Algún judío que pasaba! Raúl: No, fue la Valquiria. En este momento Leticia pasa al lado de los dos hombres, lo que provoca este comentario de Leandro: ¡Que mujer tan interesante!	Con que alguien (voz masculina) le contesta: <i>No se moleste, ahí está la puerta.</i>
		104 Al asistir la acusación de Raúl a Edmundo que éste preparó el encierro al invitarles a la cena, le defiende con uñas y dientes: <i>¡Es usted un majadero!</i> Con que Raúl, enfurecido, responde: <i>Si no fuera usted una dama...</i> Con determinación, Leticia le abofetea dos veces.
		124 Mientras los hombres están intentando romper las cañerías para obtener agua, oímos a Beatriz: <i>¡Me pisó! La maldita costumbre de traer los zapatos puestos.</i> <b>(Leticia, durante todo el encierro, está perfectamente vestida con su ‘armadura plateada’).</b>
		131 Cuando los hombres consiguen reventar la pared y sacar agua de las cañerías, Leticia llena una jarra y sirve a las dos mujeres enfermas (Leonora y Ana), que están acostadas en diferentes sofás.
		138 Solo después de atender las dos mujeres que Leticia sacia su sed, mientras oye las alucinaciones de Ana: <i>Príncipe, sálvame. ¡El pacto!</i>

Plano	LIBERACIÓN DEL SENTIDO
146	El medio del caos y discusiones, Leticia es peinada por Alicia, manteniendo su bella apariencia.
181	Leticia se ocupa de Ana que sufre una alucinación con una mano que intenta matarla.
194	Leticia defiende Edmundo de los ataques verbales cuando éste propone que las mujeres y hombres duerman en zonas separadas. No cabe duda de que la Valquiria queda al lado del guerrero Edmundo.
213	Leticia se pinta los labios. Una vez más se ve a la Valquiria cuidar de su apariencia.
216	Leticia arranca el pañuelo que Edmundo lleva en la cabeza y reclama su responsabilidad de guerrero: ¡Víctima! Y le entrega el puñal para matar el último cordero. Piadosa, ella usa el pañuelo de Edmundo como venda para tapar los ojos del cordero.
235	Entre medias de los sueños de los invitados, Edmundo, despierto, reposa junto a Leticia, como dando a entender la consolidación definitiva del vínculo entre la Valquiria y el guerrero. Y por la expresión de la mujer, se podría establecer el nacimiento de un deseo.





Plano	LIBERACIÓN DEL SENTIDO
237	<p>Este plano es la repetición del anterior ya comentado (235). La diferencia es que el movimiento de la cámara empieza con Leticia y termina con Edmundo, justo lo contrario del anterior.</p> <p>Mientras vemos este plano, oímos una voz <i>off</i>: <i>¡Hijo mío de mi alma!</i> (encuadrando a Leticia) <i>¡Que no te volveré a ver!</i> (encuadrando a Edmundo)</p> <p><b>Estas frases llevaron a algunos analistas a relacionar la figura de Leticia con la de la Virgen María y a la de Edmundo a Jesucristo. Sin embargo, las frases no están sincronizadas con las imágenes. Pensamos que el director puso en el sonido los sueños (y pensamientos) de los presentes, sin relacionarlos con las imágenes.</b></p> <p><b>Esto refuerza el caos del encierro, dándonos la impresión de una pesadilla colectiva.</b></p> <p><b>(Esta pesadilla colectiva es acentuada con los Planos 239 a 242, donde se ven sierras, serruchos y arco de instrumento de cuerda, una cabeza, una mano...)</b></p>
238	<p>Plano general de unas montañas y una conversación en <i>off</i> aparentemente de Edmundo y Leticia: Edmundo: <i>Mira allí. No, en la cumbre. ¿Lo ves?</i> Leticia: <i>¡El Papa!</i> Edmundo: <i>Sí es él. Qué lleno de majestad y qué imponente. Se diría un guerrero.</i></p>

Plano	LIBERACIÓN DEL SENTIDO
	<b>Independiente de los autores de las voces, en este diálogo onírico encontramos la referencia a Odín y su castillo en las montañas, perteneciente al la mitología nórdica, la cual pertenece las Valquirias.</b>
252	El ambiente en el salón se degrada cada vez más
253	<p>a medida que se alarga el encierro y disminuye la esperanza de los personajes. La reacción es buscar un culpable para su desgracia.</p> <p>Raúl, Leandro, Francisco y su hermana Juana conspiran silenciosamente contra Edmundo, bajo la mirada del doctor.</p> <p>Blanca, aumentando la conspiración contra Edmundo, dice a dos de sus compañeras de encierro:</p> <p><i>Raúl me ha dicho que muriéndose Nóbile, esto se termina.</i></p> <p>Con que le contesta Silvia: <i>Muerta la araña, la tela se deshace.</i></p> <p>Leonor: <i>Si tuviera dignidad sabría qué hacer.</i></p> <p>Blanca: <i>Se ha escondido con Leticia.</i></p> <p>En este momento interviene el doctor, reprendiendo a las mujeres:</p> <p><i>Les ordeno que se callen. Es lo más decente que pueden hacer.</i></p> <p>Y mirando a los demás, sigue intentando contener la conspiración: <i>Y ustedes señores, hablen en voz alta. Que sepamos lo que traman.</i></p>

LIBERACIÓN DEL SENTIDO	
Plano	
257	<p>En medio a un ambiente de peleas y amenazas de muerte al anfitrión, Leticia abre las cortinas de la tarima, donde estaba oculta con Edmundo.</p> <div></div> <p>A través de este recurso teatral, el director anuncia el desenlace del encierro.</p> <p>La ocultación tras las cortinas de Leticia y Edmundo ha llevado a algunos autores a considerar que Leticia le ha ofrecido su virginidad. Al contrario, pensamos que no hubo relación sexual entre ellos y sí un trabajo de la Valquiria en preparar el guerrero a morir con dignidad, como ocurre en la citada mitología nórdica.</p>
258	<p>Edmundo, desde la tarima, toma la palabra: <i>Señores, no es necesario la violencia. Es inútil luchar por algo que es tan fácil conseguir.</i> <i>Gracias Leticia</i> (besándole la mano).</p>

Plano	LIBERACIÓN DEL SENTIDO
	<p>Ante el silencio de todos, baja solemnemente de la tarima, abre un armario y saca una pistola, decidido a suicidarse.</p> <p>En silencio, todos, sentados, le miran.</p> <p>De repente, cuando parecía que el auto sacrificio iba a consumarse, se oye la voz salvadora de Leticia:</p> <p><i>Edmundo, un momento. ¡No te muevas!</i></p>
259	<p>El doctor, preocupado al ver Leticia muy excitada, como si estuviera en un transe, le pregunta:</p> <p><i>¿Que le pasa, Leticia?</i></p> <p>Leticia, como si hubiera descubierto algo muy importante, le dice:</p> <p><i>No lo sé. Mejor dicho sí. Es tan... tan extraordinario.</i></p> <p><i>¿Cuánto tiempo llevamos aquí? No lo sé. He perdido la cuenta. Pero imagínense los cambios de lugar de cada uno de nosotros durante... durante esta horrible eternidad.</i></p> <p>Ante las miradas atónitas de los encerrados, Leticia sigue:</p> <p><i>Piensen en las mil combinaciones de piezas de ajedrez que hemos sido.</i></p> <p><i>Incluso los muebles. Los hemos cambiado de sitio cien veces y... Pues bien...</i></p>

Plano	LIBERACIÓN DEL SENTIDO
260	... en estos momentos nos encontramos todos, personas y muebles, en la posición y lugar exacto en que nos encontrábamos aquella noche. ¿O es otra alucinación? Dígamelo, Álvaro. ¡Dígamelo todos!
261	Rompiendo e silencio, Cristián responde: <i>Realmente... Realmente yo estaba aquí. Y tú a mi lado, ¿verdad, Rita? Y a mi izquierda...</i> A partir de este momento todos empiezan a identificar el lugar donde estaban y lo que hacían en la noche de la cena.
262	Blanca, sentada en su posición original de aquella noche, recuerda: <i>Después del 'souper', yo me sentaba al piano, como ahora. ¡Y usted estaba ahí! (Álvaro lo confirma).</i>
263 264 265 266 267	Raúl, escéptico dice a Leticia: <i>Está bien, ¿Pero que puede importarnos todo esto?</i> Sin perder su convicción, Leticia intenta reproducir el mismo ambiente de aquella noche, pidiendo a Blanca que toque la misma sonata de Paradisi. La idea de Leticia contagia a todos los demás, que buscan su posición original en este rompecabezas, intentando reproducir el ambiente donde ha sido el principio del encierro.



Plano	LIBERACIÓN DEL SENTIDO
268 269	<p>Cuando Blanca termina de tocar la sonata, Leticia ruega a todos a reproducir los diálogos y actitudes de aquella noche:</p> <p><i>¡Hagan un esfuerzo de memoria! ¡recuérdenlo!</i></p> <p>Usando las pocas energías que les quedan, todos obedecen a Leticia: alaban a Blanca con las mismas palabras usadas en la primera noche, intentan hacer los mismos gestos y movimientos, etc.</p> <p>Leticia sigue animándoles.</p> <p>Edmundo, a pesar de su estado emocional fragilizado, repite las palabras de aquella noche:</p> <p><i>Que lástima no disponer de un clavicémbalo. La audición hubiera sido una... una audición perfecta.</i></p> <p>Raúl: <i>Ahora algo de Scarllati, Blanca, se lo suplico.</i></p> <p>Leticia ayuda a Blanca recordar sus palabras:</p> <p><i>Es demasiado tarde para seguir tocando, ¿verdad, Blanca? Son las tres de la madrugada.</i></p> <p>Blanca, recuerda lo que dijo: <i>Les ruego que me disculpen. Es tarde y estoy fatigada.</i></p> <p>Leticia: <i>¡Efectivamente, todos lo estamos! Es muy tarde y deseamos retirarnos.</i></p>
270	<p>De pronto la euforia y la confianza se apodera de todos y siguen el liderazgo de Leticia que se dirige al umbral gritando: <i>¡Vamos! ¡Siganme todos! ¡Venga!</i></p>

Plano	LIBERACIÓN DEL SENTIDO
271	Determinada, Leticia cruza el espacio y todos le siguen entre gritos de desespero y alegría.
272	Atropellándose, salen los últimos del salón.
273	Cruzan el salón contigo. Julio enciende la luz para que todos salgan con seguridad. Leticia deja que todos salgan. Su liderazgo está consolidado.
274 a 278	Se quiebra también el encanto de fuera hacia dentro y los sirvientes fugitivos se preparan para ayudar a los que salen de la mansión. <b>Ha finalizado en encierro. Gracias a la fuerza de la Valquiria Leticia.</b>
283	Durante la celebración del Te Deum, antes del encierro dentro de la iglesia, vemos Leticia al lado de Álvaro. <b>Nos preguntamos si la Valquiria Leticia ha elegido un nuevo guerrero para proteger en esta segunda, y posiblemente más grave, situación de encierro: el joven coronel Álvaro.</b>

--





